This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

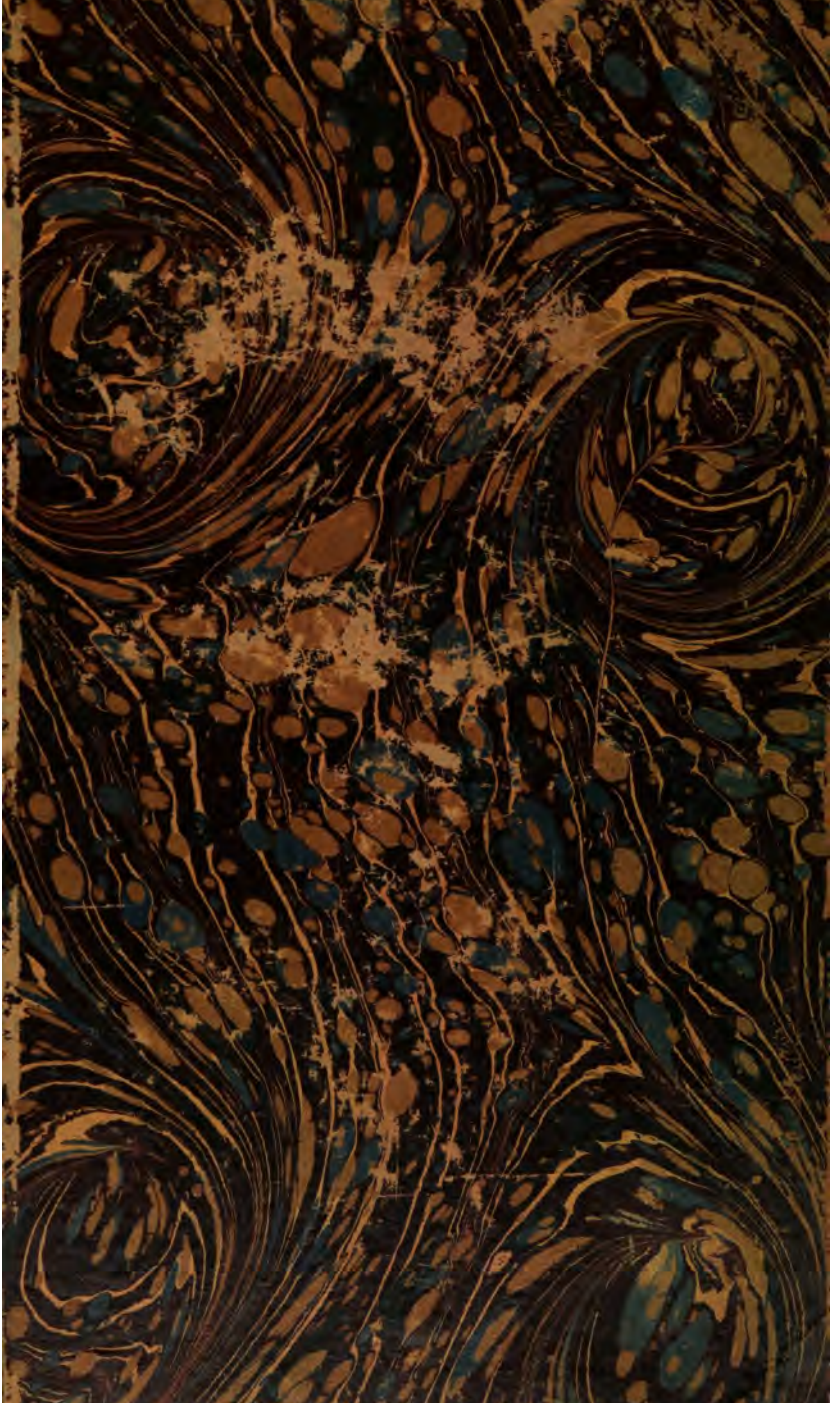
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



Lit 65.17

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

FRANCIS BROWN HAYES

(Class of 1839)

This fund is $10,000 and its income is to be used
"For the purchase of books for the Library"

LUDWIG COELLEN

NEUROMANTIK

LUDWIG COELLEN

NEUROMANTIK

VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS
JENA 1906

Lit 65.17
HARVARD COLLEGE
SEP 2 1920
LIBRARY
Hayes Fund

VORWORT

Das vorliegende Buch ist eine Sammlung von Einzelaufsätzen, die zu verschiedenen Zeiten entstanden und zum Teil schon im Druck erschienen sind. Dennoch macht es den Anspruch auf organische Einheit. Es soll zwei Aufgaben lösen. Erstens soll es, vermöge einer allgemeinen Analyse der Stilentwickelung, das Verständnis für die Dichtung und bildende Kunst der Gegenwart anbahnen. Diese Aufgabe halte ich erst dann für gelöst, wenn die neuzeitlichen Erscheinungen auf diesen Gebieten als mit Notwendigkeit aus letzten regulativen Kulturprinzipien hergeleitet erscheinen. Anderseits ist für den zweiten Teil des Buches, der kritische Einzelstudien gibt, zu berücksichtigen, daß eben nur dieses Ziel vorliegt, nicht aber die Absicht einer breiten vollständigen Übersicht. Zweitens soll das Buch durch die vergleichende Betrachtung der Romantik und der Gegenwart die Frage nach der Verwandtschaft beider Zeiten entscheiden.

Doch dienen beide Aufgaben einem höheren Zweck: der Gegenwart zum produktiven Bewußtsein ihrer Bedeutung und ihres Rechtes zu verhelfen.

ERSTER TEIL

DIE ENTWICKELUNG DER NEUROMANTIK

DAS RECHT DES MYSTIZISMUS

1. MYSTIZISMUS UND DIALEKTIK

DER Naturalismus unserer Tage hat sich schnell überlebt. Vor etwa fünfzig Jahren setzt das naturwissenschaftliche Denken ein und räumt gründlich mit der alten metaphysischen Philosophie, mit der herkömmlichen Moral der Gesellschaft und des Individuums auf. Aber sehr viel später erst wächst eine naturalistische Literatur und Kunst aus dem Boden dieses kritisch-empirischen Zeitbewußtseins hervor, die, selber kritisch-reformatorisch, gegen alte Werte kämpft und neue statuiert. Frisch war der Kampf und verdienstvoll; aber er erniedrigte, er zog zum Alltag hinab — und schuf so die Sehnsucht nach der Hoheit der Ideen und der Kunst. Er schuf die Sehnsucht nach der harmonischen Einheit all der neuen Einzelprinzipien; denn wie die naturwissenschaftlichen Einzelerkenntnisse der philosophischen Zusammenfassung zu einer Einheit entbehrten, so liefen auch in dem künstlerischen Schaffen die Einzelfäden der Kulturentwickelung auseinander — da, wo das Kunstwerk der Ausfluß einer erhöhten, universellen Weltanschauung hätte sein sollen. Wo ist das Genie, das alle diese Fäden der Entwickelung mit weit gespannter Hand zu einer Ein-

heit hätte zusammenraffen können? Wenn einmal einen großen Menschen, wie Ibsen, der Wille zu einer Gesamtanschauung trieb, so erfaßte ihn dem Chaos des Lebens gegenüber nur ein Gefühl verzweifelnder Ohnmacht. Die letzten Dramen Ibsens atmen düstere Hoffnungslosigkeit.

Ibsen war ein Pol des Naturalismus. Nun, in dieser Sehnsucht und Hoffnungslosigkeit zog *Maeterlinck* die Geister zu sich. Es ist ein konsequenter Übergang von Ibsen zu Maeterlinck. Der Wunsch nach Vollendung hatte den nordischen Dichter aus dem naturalistischen Kampfe zur allgemeineren Reflexion getrieben, und hier lehrte ihn sein Pessimismus die mystische Symbolik. So bereitete er den Mystiker Maeterlinck vor. Der naturalistischen These setzte dieser eine mystische Weltanschauung und eine mystische Kunst als die Antithese entgegen.

Maeterlinck, der Mystiker, der den schauenden Blick in die Tiefen des Seins lenkt, ist selber die Stimme des Seins geworden, zu der Zeit, da es sich den Menschen etwas weiter offenbaren wollte. »Der Schatz der Armen« ist das hohe Lied mystischer Versenkung. Was ist uns das äußere Leben, was sind uns unsere Leidenschaften? Nichts als ein Traum, der uns gefangen hält. Und nichts als ein Schleier ist uns die gewöhnliche Vernunft, der uns unsere Wesenheit verbirgt. So lehrt hier der Philosoph. Und weiter: Jenseits der »Niederungen der Vernunft« erst beginnt das wahre Wesen des Menschen. Seine Seele, sein »transzendentales Ich«

ist der Kern, mit dem er Anteil am unendlichen Sein hat, der ihn mit den anderen Seelen zur »unzähligeinen menschlichen Seele« verbindet. Das Ureine lebt in uns, und wir führen unser wahres Leben in ihm. Jede Handlung des Alltags, jeder Moment unseres Lebens birgt auf seinem Grunde das Unendliche, und wir leben nur nach unserem transzendentalen Ich, dessen Handlungen und Gedanken jeden Augenblick die uns umgebende Hülle durchbrechen. Schweigend herrschen seine Äußerungen zwischen den Worten der Vernunft.

Durch die Worte verkehren nur die äußeren Menschen miteinander, die Menschen der bloßen Vernunft; die Seelen vereint das Schweigen. »Das Schweigen ist das Element, in dem sich die großen Dinge bilden, um zuletzt, vollkommen und majestätisch, emporzutauchen an das Licht des Lebens, das sie beherrschen sollen.« Kein edleres Ziel aber gibt es für den Menschen, als stets um das Erhabene der Unendlichkeit zu wissen, als zu jenem unmittelbaren Schauen des Absoluten vorzudringen, das allein die Wahrheit birgt. Und jedermann kann für sich eine besondere Möglichkeit zu höherem Leben in der niedrigen und unvermeidlichen Wirklichkeit des Alltags finden. »Das Reich der Liebe ist vor allem das große Reich der Gewißheiten, weil in ihm die Seelen am besten Muße haben.« Aber nur der »vorbestimmten und wahren Liebe«, in der sich die Seelen einander schauen und vereinen.

Zu allen Zeiten, sagt Maeterlinck weiter, zeigen sich in der Geschichte gewisse Momente, in denen die Seele erwacht, in denen sie mehr als sonst den Alltag durch-

bricht und beherrscht. Heute wieder erwacht die Seele, um den Menschen um einen Grad zu erhöhen. »Man beginnt überall zu fühlen, daß die Beziehungen des gewöhnlichen Lebens sich ändern, und die Jüngsten unter uns sprechen und handeln ganz anders, als die Menschen der vorhergehenden Geschlechter. Eine Menge von Konventionen, Gebräuchen, Schleiern und Zwischenwänden fallen als unnütz in den Abgrund; ohne es zu wissen, beurteilen wir uns schon fast alle nach dem Unsichtbaren allein.« »Vielleicht vernehmen wir über ein kleines das Flüstern der Götter.«

In uns haben wir die Kraft, unser wahres Wesen zu fühlen, die Kraft zum tiefen Leben. Und die Menschheit darf die Hoffnung haben, daß das wahre Sein immer klarer vor dem Geiste erwächst. Das aber ist für Maeterlinck die einzige Freude des Menschen, eine göttliche freilich, doch keine, die ihm ein Ziel des Lebens und des Wollens wäre. Denn des Menschen Wille ist der Wille des weltbeherrschenden Schicksals, dessen ohnmächtige Sklaven wir sind, und alles Geschehen um uns und in uns erwächst aus Gesetzen, die wir nicht kennen, und denen wir blind unterworfen sind. Nicht zu unserem Glücke; denn die Sterne, die über uns walten, sind keine glücklichen Sterne: »Es ist unser Tod, der unser Leben lenkt, und unser Leben hat kein anderes Ziel als unseren Tod.«

So mündet bei aller Hoheit und Zukunftsfreudigkeit der Anschauung die Metaphysik Maeterlincks in einen düsteren Fatalismus. Und dem entspricht auch seine Moral. Wie könnte auch, wenn der Mensch dem Schick-

sal ohne jede Wirkungsmöglichkeit unterworfen ist, seine Moral die gewöhnliche sein, die Taten kennt, die gut und böse, Lohn und Strafe hat! Alles hängt von einem unsichtbaren Prinzip ab, und von da »stammt ohne Zweifel die unaussprechliche Nachsicht der Götter« und »unsere Nachsicht«. Was ferner hätte die Seele in ihrer Erhabenheit mit der Sünde zu tun? »Oft verwandelt sie in innere Klarheit all das Böse, dem sie wohl beiwohnen muß«, und in den Heiligen und Helden, die die Welt verehrt, hat sie vielleicht niemals eine Wohnung gesucht.

Das ist Maeterlincks Mystizismus, voll poetischer Stimmungsgewalt, voll reinen, selig verklärten Menschentums. Was aber hat seine Lehre mit unserer ausgesprochen logischen und empirischen Kultur zu tun? Ist sie nicht ein Denkmal früherer Zeiten, durch eine Laune des Schicksals zu uns geirrt und zu raschem Zerfall verdammt? Oder könnten wirklich der Naturalismus und dieser Mystizismus zwei Strömungen sein, die sich harmonisch zum allgemeinen Fluß der Entwickelung vereinigen?

Die Kulturentwickelung steht ja nicht zum ersten Male vor einem solchen Dilemma. Schon manchen Naturalismus und manchen Mystizismus hat es gegeben, und diese Begriffe sind keineswegs nur für unsere Zeit geltende singuläre Erscheinungen. Und wie immer, war auch der philosophische und künstlerische Naturalismus unserer Tage die unvollständige Einseitigkeit der bloß vernunftgemäßen, der dialektischen Erkenntnis, und ist der Mystizismus Maeterlincks im »Schatz der Armen«

als seine radikale Antithese eine ebensolche Einseitigkeit der bloßen unmittelbaren Anschauung, der Intuition.

Maeterlincks Mystizismus schließt eine gründliche Verkennung der Vernunft, eine Mißachtung des realen Lebens und der Kultur in sich. Das reale Geschehen, seine Logik im Spiegel der menschlichen Vernunft sind ihm nichts. Und so klafft denn in seiner pantheistisch-einheitlichen Weltauffassung dennoch ein unbefriedigender Dualismus von vernunftgemäßer und intuitiver Erkenntnis. Die Lösung dieses Dualismus aber durch eine Negierung der Vernunftwerte ist durchaus unbegründet und muß in unserer Zeit naiv erscheinen. Doch kennzeichnet gerade diese Negierung der Vernunft überhaupt den Mystizismus im gewöhnlichen Sinne des Wortes, und es ist sein Wesen, die Welt in ihrer Gesamtheit durch eine Intuition zu erfassen. Darin liegt dann bei den christlichen Mystikern eine künstliche Vollendung der Erkenntnis, die die menschliche Begrenzung überschreitet, und bei Maeterlinck eine Überhöhung des Wertes der Intuition.

Was war auf der anderen Seite der erkenntnistheoretische Naturalismus? Die naturwissenschaftliche Forschung brachte eine Umgestaltung des ganzen Weltbildes mit sich, eine ungeheuere Bereicherung unseres Wissens um das Weltgeschehen. Ihre philosophischen Grundlagen aber, ihre Hypothesen waren keineswegs auf logische und tatsächliche Richtigkeit geprüft. Unter der zwingenden Prätention der Einzelerkenntnisse des Geschehens hatte man den Blick auf das Ganze verloren. Heute wieder taucht in den Naturwissenschaften

die Frage nach dem umfassenden Zusammenhang des Geschehens, die philosophische Frage auf. Heute beginnt endgültig die Befreiung von den unkontrollierten Grundbegriffen Materie, Kraft, Molekül, Atom usf. als Realitäten. Eine Naturphilosophie als die Wissenschaftslehre der Naturwissenschaften, als die moderne Erkenntnistheorie ist das große Ziel, das seiner Erfüllung harrt. Helmholtz und Hertz haben daran gearbeitet, Ostwalds »Energetik« und die an sie knüpfende Literatur sind Versuche dazu.

Das aber weiß heute der Naturwissenschaftler am besten, daß er mit einer solchen Erkenntnistheorie nur ein Schema des Seins erarbeitet, nicht das Sein selber — ein Schema, das etwas geläutert, etwas wahrer ist, oder — seien wir stolz — das sehr geläutert, sehr viel wahrer ist, als die bisherigen Schemata. Doch *die* Zeiten einer geblendeten Oberflächlichkeit sind vorbei, in der man Formeln für letzte Realitäten hielt. Das sind uns nicht einmal *unsere* Formeln, auf die wir so stolz sind, und die so tief gegründete Seinsbeziehungen offenbaren. Wie überwinden wir diese Relavität unseres Wissens um den Naturzusammenhang, der rein vernunftgemäßen, dialektischen Erkenntnisart? Treibt sie uns nicht auf den Weg der alten Metaphysik, die die Erfahrung durch die Spekulation ergänzte und ausbaute zu einer in sich vollendeten Weltformel? Das gerade ist der philosophische Fortschritt, den uns die naturwissenschaftliche Forschung unverlierbar bestätigt hat, — die Einsicht, daß die Logik nur so weit reicht wie die Tatsachen der Erfahrung, daß die Vernunft nur

Wissenschaft zeugt, nur ein Schema der Erkenntnis, das wir nicht mit der Logik überschreiten können. Das jedoch, was die Menschen zur Metaphysik trieb, das ist uns geblieben, — das Unendlichkeitsgefühl, das eigentlich metaphysische Gefühl, das das Bewußtsein unmittelbar mit dem Sein verknüpft, das keine Schematisierung in Begriffen, keine verstandesmäßige Analyse zuläßt, weil es jenseits und über aller Verstandestätigkeit steht. Mit gleichem Recht tritt neben die Dialektik die Intuition. Diese Einsicht führt uns zu Maeterlinck. Der Mystiker, der so fern von unserem Leben zu stehen scheint, vollendet die Erkenntnis dieses Lebens; der Mystiker, der unsere Kultur verachtet, gibt uns Grundlage und Gewähr ihrer Wahrheit. Wie sehr bedürfen wir seiner Intuition, die die Einheit alles Seienden innerlich erlebt! Immer noch ist alle Wissenschaft auf diese Einheitsidee gegründet. »*Ἓν καὶ πᾶν*« rufen uns schon heute die Tatsachen der Forschung zu; aber einen logischen Beweis für diese Wahrheit gibt es nicht. Sie bleibt ein Postulat, das uns dennoch gewiß erscheint. Und Maeterlinck zeigt uns noch einmal den Weg dazu.

Das, was uns die Metaphysik versprach, hält uns der Mystizismus. Den Dogmatismus der alten metaphysischen Systeme haben wir verlernt, den Mystizismus als rein metaphysisches Schauen haben wir gewonnen. Und sein Instrument ist die Intuition, jene Erkenntnisart, die die untrügliche Gewähr der Wahrheit in sich trägt. Nicht das mystische Empfinden ist dunkel, sondern vielmehr das vernünftige Erkennen. Dieses ist

ein stets unvollkommenes, das immer nur das Sein in einer angenäherten, maskierten Form erfaßt. Das mystische Schauen dagegen ist die unmittelbare Offenbarung des Seins. Nur erst, wenn die Erkenntnis der Vernunft getragen und ergänzt wird durch die Intuition des Mystizismus, gelangt der Mensch zur harmonischen Auffassung des Seins. Denn der erkenntnistheoretische Monismus unserer Tage allein ist eine passive Weltformel, ein hoch entwickelter Ausbau einer Grundidee, die die Menschheit nie verlassen hat; doch erst die metaphysische Intuition erfüllt diese passive Erkenntnis mit dem Atem des Lebens und erhöht sie dadurch zu einer fortdauernden inneren Weltschöpfung. Erst die Vereinigung von vernunftgemäßer Welterkenntnis und mystischer Intuition gibt der Kultur das Ideal des vollendeten geistigen Menschen als Ziel.

In der Gegenüberstellung der diskursiven Erkenntnis in Begriffen und der Intuition liegt zunächst ein Dualismus. Der Mystizismus Maeterlincks beseitigt den Dualismus durch einen Gewaltakt; er negiert den Wert der Vernunft und faßt so nur die eine Seite des Lebens. Wo liegt der rechte Ausweg aus diesem Dilemma? Welches ist denn das rechte Verhältnis zwischen dem logischen Erkennen und der Intuition? Diese Frage, deren Lösung die Grundfrage der modernen Weltanschauung ist, hat uns Hegel beantwortet; er hat das Dilemma beseitigt durch die Entwickelungsidee: dem allgemeinen absoluten Sein ist die Entwickelung immanent. Seine Lehre fand in Darwins Forschungen eine

glänzende Bestätigung. Sehen wir zu, wie die Lösung des Dilemmas verläuft.

Die biologischen Wissenschaften haben uns die Entwickelung der Organismenarten gelehrt, und der wahre Sinn unseres Lebens ist Kulturentwickelung. Ist aber diese Entwickelung nur ein zielloses Anderswerden, oder ist sie ein Fortschritt, der ein bestimmtes Ziel in sich schließt, eine Entwickelung in meliorem partem? Wir alle glauben an *diese*. Und dennoch, aus Tatsachen läßt sie sich nicht erweisen. Wir haben keinen »Beweis« für das feste Zielstreben der Kulturentwickelung. Doch wir brauchen auch diesen »Beweis« gar nicht. Wir *fordern* sie vermöge einer intuitiven Erkenntnis. *Die Begriffe Kultur und Kulturentwickelung haben nur ihre Bedeutung, insofern sie als mystische Wahrheiten gefaßt werden.* Reale Voraussetzung ist uns das Mysterium der Einheit des Seins, der Einheit der Seele; und alles Leben, alles Geschehen drängt danach, daß sich das Wissen um das Sein erfülle, das Urstreben der Welt, das wir als eine Gewißheit in uns fühlen. So wird uns die Kulturentwickelung zur Notwendigkeit — *das Werden des Bewußtseins zum Sein.* Die Kultur als die vernunftgemäße Zusammenfassung des Weltgeschehens stammt aus dem reinen Sein und geht zum reinen Sein.

Das Weben des Seins, seine Aktivität ist das einzige und tiefste Geheimnis, das die einen Gott, die anderen Schicksal nennen, das jenseits aller Erkenntnis steht und doch die gewisseste Realität ist, das unsere Hoffnung zugleich und unsere Begrenzung ist. Dieses Mysterium des Weltwesens strebt in dem stetigen Gang der Kultur

nach einer Offenbarung; alles Geschehen trägt diesen Zweck in sich, dient seiner Erfüllung, und der Einzelfortschritt prägt sich unverlierbar dem Ganzen auf. So allein erklärt sich uns auch das Rätsel des *gemeinsamen* Werdens und der *gemeinsamen* Entwickelung der Menschheit; denn das Hervorquellen des Lebens aus dem Sein bedingt diese Einheit aller Menschenseelen in den Fragen der Entwickelung. »Möglich,« sagt Maeterlinck, »daß man eines Tages die Gründe entdeckt, kraft derer, wenn Platon, Swedenborg oder Plotin nicht gelebt hätten, die Seele des Bauern, der sie nicht gelesen hat, nicht das wäre, was sie heute untrüglich ist.« Freilich, die Kausalbeziehung zwischen Sein und Entwickelung ist uns nicht offenbar; die Gemeinsamkeit jedoch in der Entwickelung vermögen wir als eine logische Notwendigkeit zu erkennen.

Jene »geistigen Perioden«, von denen Maeterlinck spricht, »in denen die Seele erwacht«, um die Menschen zu erhöhen, sind uns die wahren Zeugen des Kulturfortschritts, der selber für uns das metaphysische Geheimnis ist. Wir vermögen ihn nicht zu leugnen, aber wir vermögen ihn auch nicht rational zu erklären. Wir erleben ihn, ja, wir schaffen ihn, während wir doch in Wahrheit nur die Medien sind, in denen sich so das Walten des Seins offenbart. Freilich können wir seine Erscheinungen nach den kausalen Beziehungen unseres logisch geordneten Lebens fassen: die Quellen aber, aus denen er entsprungen ist, sind unserer Vernunft wunderbar verborgen.

So bedeutet im Grunde jeder Kulturfortschritt eine

weitere Enthüllung des Seins, und damit verschwindet der Dualismus zwischen dem logischen und dem intuitiven Erkennen, soweit er verschwinden kann: die Entwickelung der Vernunftkultur ist eine stetige Eroberung im Reiche des reinen Seins, ist ein *Werden des logischen Erkennens zu Intuition.* Der Rest, der übrig bleibt, ist die Unvollkommenheit des Werdens an sich, die menschliche Begrenzung.

Die Vernunft lehrt uns das Dasein einer Welt, ohne aber fähig zu sein, die Welt in ihrem Wesen, als Welt an sich, zu begreifen. Nur wir selber kennen uns nicht allein in dieser Weise der Vernunft, wir kennen uns ein Stück tiefer, wir fühlen in unserem »Selbstbewußtsein« ein Stück Welt an sich. Damit haben wir Menschen uns als die höchsten Organismen dem Sein am meisten genähert, sind wir mit unserem Bewußtsein in den Bereich des Seins getreten. Uns erwächst daraus die Möglichkeit mystischer Versenkung, die nur durch unsere Unvollkommenheit gefesselt ist, und zugleich damit erwächst uns das Streben zum Sein als die Vollendung des Menschentums.

Maeterlinck ist nicht der einzige Mystiker von heute. In der Kunst sind ihm Burne-Jones, Melchior Lechter, Stefan George und in gewissem Sinne auch Hugo von Hofmannsthal wesensverwandt, ganz abgesehen von denen, die nur gedämpft in ihre Werke mystisch-romantische Elemente verweben, und abgesehen davon, daß die Kunst überhaupt den Naturalismus durch eine neue Romantik zu überwinden sucht.

Maeterlinck aber ist der *Philosoph* des Mystizismus. Das gibt ihm, auch für meine Ausführungen, seine Sonderstellung. Deshalb aber auch muß ich hier sein Bild etwas vervollständigen, um ihm gerecht zu werden.

Er hat seinen Mystizismus aus dem »Schatz der Armen« teilweise selber korrigiert in seinem Buche »Weisheit und Schicksal«. Zwar der Kern seiner mystischen Weltanschauung bleibt unberührt. Aber das reale Leben des Individuums gewinnt für ihn Bedeutung. Der Blick, den er aus der Traumwelt des Schauens in die Welt der Erscheinungen führt, zeigt ihm die Macht des menschlichen Handelns. Und nun verliert sein Schicksalsglaube die fatalistische Passivität. Die Persönlichkeit wird ihm ein Energiefaktor in dem Geschehen des Lebens. Weisheit, sagt er nun, führt zur Beherrschung des Schicksals, und der Weise schafft sich sein Schicksal selber: »denn nichts begegnet uns, das nicht von derselben Art ist, wie wir«.

Die wahre Weisheit aber führt zur Verinnerlichung des Lebens, wodurch wir lernen, »dem, was das Glück an sich ist, eine immer geringere Bedeutung beizumessen«. Ein fein geklärter Individualismus, ist nun seine wahrhaft moderne Moral, ein Individualismus, den die »Weisheit« über den Egoismus erhöht, und den die »Gerechtigkeit« gleichzeitig mit dem Altruismus paart.

Neues sagt uns Maeterlinck wahrhaftig nicht. Das alles hat uns schon der Abscheu gegen den überkommenen Moralkodex gelehrt. Aber das halte ich für das wesentliche, daß sich dem Philosophen diese ethi-

schen Gesetze aus den mystischen Wahrheiten ergeben und nicht durch den Verstand. Denn in der Tat hat die Ethik Grundlage und Methode zu ändern oder schon geändert. Mit der alten Metaphysik stürzte auch die metaphysische Deduktion der Moral in Begriffen. Heute wissen wir: der mystische Untergrund unseres Wesens, das allgemeinste metaphysische Gefühl gebiert im letzten Grunde jegliches Empfinden, das eine Wertung von Lebensvorgängen darstellt, gebiert es als ein unmittelbares Schauen der Zusammenhänge und als eine intuitive Wertung der Erlebnisse.

Sicher ist, daß die vernunftgemäße Erkenntnis der Gesetze, die unser Handeln unerbittlich regeln, in demselben Grade sich erhöht wie die des Weltwesens. Gewiß ist, daß wir schon heute eine Begründung der moralischen Prinzipien aus unserer bisherigen Erkenntnis des realen Geschehens schöpfen können, der Prinzipien, die uns schon ganz klar sind durch die Intuition. Kein Wunder; denn das mystische Wissen um das *eine* Sein, die pantheistische Lehre, ist nahe daran, eine Grundlage der äußeren Erfahrung zu werden. Aber selbst diese Normen erscheinen fast doktrinär, so sehr verschwinden sie für die Analyse des Einzellebens, dessen Art und Gang so selten seinem ganzen Wesen nach zutage treten.

Die Wandlung Maeterlincks in »Weisheit und Schicksal« beschränkt sich auf die Lebensführung, auf die Bedeutung der Individualität des Menschen. Seine Moral hat sich von der Lebensentsagung befreit, und sein Mystizismus verbindet sich darin schon mit dem

Realen. Aber ein Rest von Einseitigkeit bleibt. Noch immer ist seine Mystik nicht auf das rechte Maß beschränkt, durch das sie als eine Grundlage und Vollendung der Vernunft erscheint. Die Kultur gewinnt noch nicht die rechte Wertung, die sie als das eigentliche Element des Lebens gelten läßt. Und dadurch bleibt eine Art von Ungewißheit auch für die Lebensführung zurück. »Wenn dieser Tag«, sagt er, (‚an dem uns die Tore der Wahrheit und Freude geöffnet werden') »auch niemals kommt, so ist es doch kein Verbrechen, ihn erwartet zu haben.« Der Mensch aber kann sein Leben nicht auf eine bloße Möglichkeit, sondern nur auf eine Zuversicht bauen.

In Wahrheit räumt die Synthese von Naturalismus und Mystizismus dem Metaphysischen nur einen bescheidenen Platz in der Gesamtauffassung des Lebens ein. Denn dieses ist wesentlich beherrscht von dem realen Geschehen. Seine Fülle immer tiefer mit den Formen der Vernunft zu begreifen, ist Arbeit und Ziel des Menschen. Die Intuition aber lehrt uns, im Kleinen stets das Große, im Wandel das unwandelbar ewige Sein zu schauen.

2. KUNST ALS ETHIK

Wenn wir heute die unmittelbare Intuition des Seins als die Grundlage und den Gipfelpunkt unserer Weltanschauung betrachten, so ist damit dennoch ihre Bedeutung keineswegs erschöpft. Beherrscht nicht die Intuition das ganze Gebiet des Ästhetischen? Weil das Ästhetische und das Intuitive ineinsfließen, darum ver-

bindet sich uns die Kunst auf das innigste mit unserer Weltanschauung, darum erkennen wir die Kultur als eine ästhetische. Neben die Wissenschaften als ein System der Vernunftkultur tritt die Kunst als eine für die Weltanschauung gleichwertige Betätigung der Intuition, — gleichwertig in ihrer Bedeutung für die Kulturentwickelung.

Das ästhetische Empfinden ist die Lust am intuitiven Erfassen des Seins, am Erfassen des unwandelbar Ewigen in den wandelbaren Erscheinungen. Aus ihnen lockt der Künstler ihren Seinsgehalt in seiner ganzen Allgemeinheit hervor. In der künstlerisch gefaßten Einzelerscheinung fühlen wir das allgemeine Sein, ahnen wir die Weltseele, und *diese rätselhafte Ahnung der Weltseele nennen wir Stimmung.* Jegliche Kunstwirkung ist im Grunde ein Erzeugen solcher Stimmung, von der beschaulichen Stimmung eines Landschaftsbildes und der traumverlorenen Stimmung des lyrischen Gedichtes bis zur weltumfassenden Stimmung der Tragödie.

Alle Kunst ist eine besondere Symbolik, eine besondere Niederschrift des Lebendigen, so wie es jeder Mensch bis zu einem gewissen Grade dumpf oder bewußt als ästhetischer Mensch fühlt, und wie es an sich dem Menschen notwendig ästhetisch erscheint. *Eine* Kunst ist hier am deutlichsten und lehrreichsten, die Landschaftsmalerei. Was mir ein Landschaftsgemälde gibt, die Stimmung, das findet sich objektiv auch in der Natur selber. — Ich sehe dabei von vielem ab, was dazu über spezifisch malerische Werte zu sagen ist. — Die Natur, darauf kommt es hier an, *hat* die Stimmung und gibt sie mir in einer von mir wesent-

lich unabhängigen Qualität. Ihre Erscheinungsformen enthalten bestimmte ästhetische Qualitäten; jede löst in mir ein äquivalentes ästhetisches Gefühl aus. Licht und Farben und Gestaltungen in der Natur bergen bestimmte Gefühlstöne, alles wirkt zusammen zu Stimmungen, denen sich der anschauende Mensch nur durch einen gewaltsamen Akt des Verstandes entreißen kann. Freilich hängt die Intensität des Gefühls von der psychischen Beschaffenheit des Anschauenden ab; aber die Natur *ist* heiter oder trüb, beschaulich ruhig oder stürmisch erregt, idyllisch oder erhaben, jedesmal für *alle* anschauenden Menschen und unabhängig von ihnen, — obzwar wir wissen, daß physikalisch dem nichts entspricht; obzwar wir wissen, daß das Blau des Himmels mit all seiner leichten Heiterkeit durch eine gewisse Lichtbrechung und -beugung und den Wasserdampfgehalt der Luft bedingt ist, und daß Sturm und Wolken und Regen mit ihren düsteren, heroischen Stimmungen Wärmeschwankungen zum Ursprung haben.

Was macht es, daß all dies Naturgeschehen eigene ästhetische Werte birgt, die es dem Menschen aufzwingt?

Für diese Frage gibt es nur eine Antwort; sie weist auf die Einheit von Natur und Mensch, im weitesten Umfange auf die Idee des All-Einen, auf den Pantheismus. Weil der Mensch mit der Natur wesenseins ist, weil er in der Natur als seinem Seinsgrunde wurzelt, darum vermag die Natur bestimmte Gefühle und Stimmungen in ihm auszulösen. Oder noch mehr: weil Mensch und Natur wesenseins sind, darum birgt die

Natur objektiv Elemente, die den Stimmungen des Menschen äquivalent sind. Das setzt keineswegs einen naiven erkenntnistheoretischen Standpunkt des objektiven Realismus voraus, der die Außenwelt als genau so beschaffen annimmt, wie sie dem betrachtenden Menschen erscheint. Das gilt auch noch für den kritischen Standpunkt, der alle Wahrnehmungen und Vorstellungen von der Außenwelt als subjektiv bedingt weiß, der die Außenwelt als Vorstellung des Subjekts erkannt hat. Ja, wenn nicht schon die Tatsachen der Vernunfterkenntnis zur Vereinigung dieses Kritizismus mit dem objektiven Realismus drängten, so wäre jene Gefühlsharmonie von Mensch und Natur Grund genug, den Pantheismus für wahr zu nehmen. Denn wie in diesen Stimmungen der Mensch sein wahres, letztes Sein erfaßt, so spiegelt es ihm die Außenwelt durch sie wieder und erweitert es zu einer Erfassung, zu einer Ahnung der Weltseele, mit der er sich selber eins fühlt. Das Naturgefühl schlägt die Brücke zwischen Ich und Außenwelt, über die das Lebendige hin- und herflutet, beide verbindend zu einer psychisch-metaphysischen Einheit. Im Naturgefühl erfaßt der Mensch das absolute Sein seiner Umwelt als mit ihm selber identisch.

Da gewinnt denn das Ästhetische seinen Sinn, seine unendliche Bedeutung für das geistige Leben, für die Kultur; es wird zum metaphysischen Schauen. Und nun dehnt sich sein Gebiet über die gesamten Künste in gleichem Sinne aus und verknüpft sie alle aufs tiefste mit dem Leben, dessen letzte Erfüllung sie werden.

In ihnen erfährt der Seinsgehalt aller Erscheinungsformen und alles Geschehens in der Welt, ihr Reichtum an Ewig-Lebendigem, seine höchste, dem Menschen vergönnte Offenbarung, seine reinste Kristallisation. In allem menschlichen Geschehen enthüllt die Dichtung den innersten ewigen Kern. Freuden und Schmerzen des Menschen, seine Leidenschaften und Triebe verdichtet der Lyriker zu ahnungerfüllten Stimmungen; und im Drama hebt der Dichter das lebendige Geschehen empor zur tragischen Stimmung, in der sich das Ichgefühl zu tiefstem Allgefühl weitet, in der die Menschenseele die Welt an sich wird. Und wenn schon die Lyrik auch jene Stimmungen darstellt, die dem Naturgefühl entspringen, so vollziehen ganz allgemein die bildenden Künste die ästhetisch-metaphysische Ineinssetzung des Ichgefühls mit der Vorstellung der Außenwelt. Noch in ihrem letzten Ziele, in der Einheit von Raum und Körperwelt, versinnlicht die Malerei den metaphysischen Akt des Ich, die Setzung der Einheitsidee, die sie durch alle Weiten des psychischen Geschehens hindurch in Einzelstimmungen symbolisiert. Und das Ichgefühl, das die Plastik durch die körperliche Darstellung des Menschen als eine Form der Außenwelt setzt, vereinigt sie dadurch wiederum mit dieser Außenwelt zu einer umfassenden Symbolik des All-Einen. Und in gleicher Weise durchsetzt die Architektur den Raum, das Abstraktum der Außenwelt, mit den abstraktesten Formen des Lebensgefühls zu Denkmälern des ewigen, lebendigen Seins. Und so sind alle Kunstwerke Denkmäler des ewigen, lebendigen Seins.

Das aber hat mehr als theoretische Bedeutung für das Leben, für die Kultur. Metaphysisches Schauen ist nicht nur die Sache des philosophischen Träumers, es durchtränkt alles Leben mehr, als der Mensch es im allgemeinen weiß. Denn alles Geschehen in der Welt, selbst das Alltägliche, wertet er im letzten Grunde nach seinem Gehalt an ewigem Sein; er wertet es, allgemein gesagt, *ethisch.* Nicht die physikalische Einsicht in die Vorgänge eines Naturbildes ist dem Menschen der Naturwert an sich, — wie groß auch die Bedeutung dialektischer Erkenntnisse sein mag. Was als lebendiger Seinsgehalt aus der Natur stimmungzeugend hervorleuchtet, das ist ihm ihr eigentlicher Wert, ihr *ethischer* Wert. Und so im Menschenleben selber: Sinn des Lebens und zielhafte Lebensführung, Wert des Ich und des anderen Menschen, mit einem Wort, die Ethik des Lebens — im engeren Sinne die Moral — gewinnt der Mensch intuitiv; sie ist eine unmittelbare Erfassung des Absoluten.

Wenn aber der Mensch sein Interesse rein auf dies Absolute lenkt, wenn er in den Dingen und im Geschehen ausschließlich das Ethische betrachtet, so erzeugt solche Betrachtung das ästhetische Empfinden als eine bestimmte Stimmung. *Ästhetisches Empfinden also ist ethisches Werten im allgemeinsten Sinne.* Und die Kunst ist die Abbildung ethischer Werte, der Ethik des Menschenlebens und alles Geschehens in der Welt. Wenn das Drama die letzten Prinzipien der Ethik im Menschenleben abbildet, wenn der Lyriker die ethischen Farben des seelischen Geschehens malt, so gibt eine

Plastik, eine Landschaft, ein architektonisches Kunstwerk das gleiche: ethisches Werten als ästhetisches Empfinden.

Vor uns aber steigt nun das Bild der Kulturentwickelung auf. Da zieht durch die Geschichte der Menschheit machtvoll die Spur des steigenden Bewußtseins, der dialektischen Erkenntnis. Immer neue Zusammenhänge des Weltgeschehens entdeckt die Wissenschaft, immer deutlicher offenbart sich dem Bewußtsein die Einheit alles Seienden auch durch die Formen der Vernunft, und das Weltbild ändert sich durch den dialektischen Fortschritt von Generation zu Generation. Jede schaut das Sein in ihrer besonderen Bewußtseinsform, und jeder enthüllt sich das Absolute in besonderem Grade. So erwächst denn auch der Kunst in jeder Kulturphase ihre ewige Aufgabe von neuem: der ethischen Wertung des Geschehens und der Erscheinungsformen reinen Ausdruck zu leihen, jeder Zeit ihren Lebensduktus zu klarer Anschauung zu bringen.

Wenn sich in primitiven Stadien der Kultur das metaphysisch-religiöse Bedürfnis zum Mythus verdichtete, so trieb den Menschen schon damit die Einheitsidee in ihrer naivsten, in ihrer anthropozentrischen Form zur Ethik. — Von Anbeginn ist ihm die Einheitsidee das treibende Moment aller dialektischen und ethischen Betätigung. — Mit wachsendem Bewußtsein stieg der Mythus zur dogmatisierten Religionsform, und die dialektischen Erkenntnisse mischten sich mit einer religiösen Symbolik, die ebenso noch den Glauben an ihre Wahrheit heischte wie das Mythische. In solchen Zeiten

war die Kunst wesentlich gebunden an diese festen metaphysischen Vorstellungen. Das ethische Kunstsymbol floß aus dem religiösen Symbol, — bis die gebundene Religion in das rein dialektisch begründete metaphysische System überging; bis sich damit der Zusammenhang allmählich lockerte und das Kunstsymbol in ganzer Freiheit ein ästhetisches Scheinbild wurde, ein freies Symbol ethischer Werte, das dennoch mit jenem metaphysischen System den letzten Sinn gemein hat.

Auch im Dienste der Religion vollzog die Kunst ihre Kulturfunktion, und ihre Werke innerhalb ihrer Dienstbarkeit bleiben unsterblich, wie jede Kulturphase mit ihrem Ewig-Allgemeinen in alle folgenden hineinragt. Noch heute ergreift uns der mystische Zauber eines gotischen Domes, noch heute lebt auch für uns ein Stück des Lebendig-Menschlichen, das Raffael in seinen Madonnen symbolisierte. Dennoch gilt es heute, die gesteigerte Bedeutung der Kunst zu erkennen, zu sehen, daß die Kulturentwickelung zweifach ist: Entwickelung des Bewußtseins und Entwickelung der Kunst; *und daß die Kunst nicht neben dem Leben, sondern im Leben steht, — oder besser: daß die Menschen es wieder lernen, die Kunst mitten ins Leben zu stellen.* Denn nicht im Getriebe des Alltags erschöpft und erfüllt sich das Leben; es verlangt einen Sinn. Der Sinn aber ist Streben nach einem Ziel: nach vollständigster Vollendung der Einzelindividuation zum Zweck der Seinserfüllung, — ein Streben, das dem Individuum seinen zureichenden Wert gibt, ein Ziel, das über das Individuum hinausweist.

Ein Leben in solchem Sinne, als das Ideal, dem sich der Mensch nähern soll, ist ein zweckbefreites, existenzfreudiges Aufgehen in der Idee des Menschentums; in ihm sind Wissenschaft und Philosophie die eine Hälfte, die Kunst aber ist die andere. In ihm herrscht das Kunstwerk lebendig, in ihm wird die Kunst geehrt als der Schein, der die letzte Wahrheit ist.

KULTURSCHWANKUNGEN

IT der Wiedererweckung des Mystizismus liefen mannigfache Erscheinungen in Literatur und Kunst parallel. Sie alle besitzen eine überraschende äußere Verwandtschaft mit der Romantik zu Beginn des 19. Jahrhunderts; sie alle tragen den romantischen analoge Formen: traumhafte Mystik, passiv reizsames Ästhetentum und lebensfremdes Schweifen hier wie dort. Soll denn die romantische »Blaue Blume« wieder zu einer phantastischen Blüte erstehen? Ist der Geist unserer Zeit, der sich noch vor kurzer Frist so jugendlich reformatorisch und naturalistisch gebärdete, wirklich zur Idealität der Romantiker mit ihren Träumen und Märchen zurückgewendet? Und sollte der verflossene Naturalismus, der Entwickelungsidee zum Trotz, spurlos verrauscht sein?

Eine eingehendere Analyse des Wesens der Kulturentwickelung soll uns zeigen, daß dem nicht so ist, daß alle diese Neuerscheinungen keine bloßen Atavismen, daß sie vielmehr als *periodische* Erscheinungen anzusehen sind, die in der Zeit einer Kulturschwankung mit innerer Notwendigkeit auftreten.

Kulturentwickelung ist nach ihrer ideellen Seite Steigerung des Bewußtseins. Immer zahlreichere und

feinere Zusammenhänge des Geschehens begreift das Bewußtsein unter die Idee der Einheit alles Seienden. Alle Wissenschaft ist von dieser Idee beherrscht, die als ihren eigentlichsten Sproß die Philosophie zeugt. Denn die Art, in der der Mensch jeweils das reine Sein, das Absolute sieht, das allen Erscheinungsformen der Welt zum Grunde liegt, gibt ihm sein Weltbild, ist seine Philosophie. Und obzwar diese Offenbarung des Seins in der Kulturentwickelung durchaus stetig verläuft, so treten dennoch in ihr gesonderte *Perioden* auf, *die durch eine markante Änderung in dem Verhältnis des Absoluten zu den Erscheinungsformen* eingeleitet und charakterisiert werden. Jede von ihnen hat ihr eigenes Weltbild, jeder enthüllt sich in ihrer besonderen Weise und in besonderem Grade das absolute Sein in den Dingen.

Die Kulturentwickelung aber ist nur zur einen Hälfte Sache der reinen Vernunft, zur anderen Hälfte ist sie *Kunstentwickelung*, die naturgemäß, wie die dialektische, gleichzeitig stetig und periodenhaft verlaufen muß. Äußerlich stellt sie sich dar als eine periodische Änderung des *Stils* — das Wort im allgemeinsten Sinne genommen: als der Stil einer Periode erscheint in der Literatur die Form, in der der Mensch das Geschehen in Beziehung auf das Ichgefühl ästhetisch faßt. Als Stil erscheint in der bildenden Kunst die Form, in der er Ichgefühl und Außenwelt ästhetisch ineinssetzt. Kennzeichnet der Stil in der Literatur im wesentlichen die Lebensführung einer Epoche, so kennzeichnet er in den bildenden Künsten die Durchdringung der Außenwelt

mit den Formen der Psyche. Das Unmittelbare, das dionysisch-chaotische Sein aber, das Literatur und bildende Kunst in harmonischer Vereinigung mit den Formen der Vernunft zeigen, das entlockt die Musik der menschlichen Seele als ein unmittelbares Gefühl, ohne einen dialektischen Vorstellungsprozeß, jedoch wiederum in Einstimmigkeit mit dem ganzen ethischen Zustand der Epoche, mit ihrem Stil.

Jede Kulturschwankung, jede Änderung des Kunststils wird eingeleitet durch eine Zeit des *Naturalismus*. Einem bestehenden ethischen Zustand gegenüber erweitert sich allmählich das Erfahrungsmaterial, mehrt und verfeinert sich die Erkenntnis der Zusammenhänge. Und in gleichem Maße verlieren die geltenden, ja dogmatisch geheiligten ethisch-ästhetischen Normen an Wahrheit, an Realität. Was ursprünglich aus dem letzten Born alles Lebens schicksalbestimmend hervorquoll, das erscheint jetzt nur noch als eine Summe historisch entstandener Gewohnheitsdogmen; es wird zur leeren Form, über die nun eine naturalistische Epoche der fortschreitenden Erfahrung zerstörend hinwegfegt. Überschätzung der dialektischen Erkenntnisse, Abweisung des Metaphysisch-Religiösen sind die Zeichen eines solchen Naturalismus. Bis sich allmählich wieder das metaphysische Bedürfnis regt und nach neuen ethischen Werten, nach einer Durchdringung des neuen Erfahrungsmaterials, der veränderten Form der Dinge mit ethischem Gehalte hinstrebt.

Damit aber hat schon eine neue Stufe im Verlauf der ganzen Kulturperiode eingesetzt, die sich unter

Verallgemeinerung des Wortes als *romantische Stufe* bezeichnen läßt. Denn immer, wenn nach der naturalistischen Stufe die neue Form der Erscheinungen ethisch gefaßt werden soll, gewinnt die Kunst romantischen Charakter: die romantische Kunst ist eine Kunst des Kampfes, der Eroberung. Erfahrung und Seinsidee sind nicht harmonisiert, ja bilden vielfach unvermittelte Gegensätze. Der Künstler, den das ungebändigte, unnormierte Chaos der Dinge bedrängt, empfindet stärker und abstrakter die Idee des reinen Seins. Mystische Elemente in ihrer abstrakten Form prägen als die Folge seine Werke. Daneben treibt den anderen die Sehnsucht nach harmonischer Schönheit, nach reiner Form: aus den Niederungen des Naturalismus, der die Kunst der Alltäglichkeit dienstbar macht, flüchtet er in die Ferne zu alten klassischen Formen, in ein dem Leben abgewandtes *Ästhetentum*. Und noch eine Erscheinung pflegen solche disharmonischen Zeiten zu erzeugen, die *Dekadence*, die verzweifelnde Schwäche der Menschen, die dem Kampf nicht gewachsen sind, der sie doch mit ihrem ganzen Leben lockt. Anderseits wiederum erzeugt die Disharmonie intensivste Lebendigkeit, dumpfe Leidenschaftlichkeit und maßlosen Energieverbrauch in dem Bestreben des Künstlers, der den Kampf aufnimmt, — einen Kampf, der auf *Stilbildung* hinausläuft: der Künstler sucht die künstlerische Form als die Harmonie von Erfahrung und Seinsidee; er sucht das Chaotisch-Mystische, das alles Leben durchsetzt, in den dialektischen Prozeß des Bewußtseins zu fassen. Und da die Kunst ihre Normen erst gewinnen muß, so

gehört es zum Wesen des Romantischen, ein Unfertiges, unbegrenzt und ungemessen Schweifendes zu sein.

Sind aber diese Normen gewonnen, so ist damit die dritte Stufe der Kulturperiode erreicht, die *klassische Stufe.* Klassische Kunst ist eine Kunst des Friedens, des ruhigen Besitzes: eine gewohnte Auffassung der Dinge, denen eine feste ethische Wertung zukommt, liegt hier dem künstlerischen Schaffen zugrunde, das nicht mehr Mittel zum Zweck im Sinne der Romantik ist, das vielmehr ein Genießen der Welt ist. Nach gemessenem Maße und mit ruhiger Mäßigung feiert das Kunstwerk die vollendete Harmonie von Erfahrung und Seinsidee. Nicht mehr in schweifender Sehnsucht und im Kampf mit den Realitäten des Lebens ringt der Künstler nach der Offenbarung des Absoluten. Nur noch konkret und immanent empfindet er in den Dingen ihren Gehalt an Ewigem. Alles Chaotische ist in feste Formen des Dialektischen gebändigt, die es mit rhythmisch geordnetem Pulse des Lebens erfüllt.

Dieses Schema des Kulturverlaufes, das naturgemäß in gleicher Weise für die periodische Änderung der dialektischen Erkenntnis gilt, ja diese zur primären Voraussetzung hat, ist ein *Idealschema.* In seiner realhistorischen Erscheinung ist es mannigfach verhüllt und gebeugt durch die Koexistenz heterogener Erscheinungen und das Ineinandergreifen der Einzelstufen. Aber als Schema erscheint es in der Geschichte völlig gewahrt: eine naturalistische Epoche vernichtet eine bestehende Stilharmonie; sie ist in gleicher Weise die Zeit des Kunstverfalles und der Vorbereitung einer neuen Kunst,

einer neuen romantischen Stufe, einer Stufe der Stilbildung. Klassizität ist die Vollendung dieses Stils zu festem Maß und fester Umgrenzung: so wird das Klassische jeweils das Ende einer Romantik. Wie aber immer wieder die weitere Offenbarung des Seins die Veränderung der Form nach sich zieht, wie das Fortschreiten der Kultur ein fortdauerndes Zerbrechen bestehender Formen ist, damit daraus neue Formen werden, so trägt immer schon die klassische Periode in sich den Keim des Zerfalles. Immer wieder durchbricht das Chaotische den Stil einer Zeit und macht ihn zum hinfälligen Schein. Wille zum Ende und Begrenztheit des Menschen aber drängen psychologisch zu solchem Scheine hin, der dennoch gesättigtes Leben ist. Und in dieser Zwiespältigkeit des Menschen liegt es begründet, daß klassische Kunst eine Vollendung ist, die keine Vollendung sein kann.

Die Bezeichnung der Stufen einer Kulturperiode als romantisch und klassisch entspricht nicht ganz dem gemeinen Gebrauch dieser Begriffe, obwohl ja für sie eine feste Umgrenzung nicht vorhanden ist und sie in mannigfachem Sinne angewandt werden. Beide sind bestimmten Epochen der Kultur- und Kunstgeschichte entlehnt, deren Wesen in den entscheidenden Zügen mit den vorhin gezeichneten entsprechenden Stufen übereinstimmt. Alle Kennzeichen einer romantischen Stufe kommen der Romantik zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu. Sie ist ein Schulfall einer solchen Stufe, und von ihr stammt die Bezeichnung. Als Reaktion

gegen den Naturalismus der rationalistischen Aufklärungsperiode, gegen dessen Konstruktion des Weltbildes aus der bloßen Vernunft, entwickelte diese Romantik einerseits unter dem Einfluß der Fichteschen Philosophie den unbeschränkten, absoluten Subjektivismus, anderseits unter Schellings Führung einen absoluten, auf die bloße Intuition gebauten Pantheismus. Diese Grundlage der Romantik, das Prinzip der Freiheit und Willkür des Ich neben der vollendeten Intuition des Absoluten, führte zur Überhöhung, ja zur Karikatur der romantischen Erscheinungen. Die Mystik, und in ihrem Gefolge Ästhetentum, Askese und ungestillte Leidenschaftlichkeit trieb die Romantiker zu einem schmählichen Untergang; sie endeten in Katholizismus und politischer Reaktion. Gerade durch die Überhöhung der romantischen Elemente aber lehrt uns diese Zeit das Typisch-Romantische erkennen, falls wir sie ihrer zeitlich bedingten Merkmale entkleiden. Und das rechtfertigt die Verallgemeinerung des Begriffes romantisch.

Analog wird das Wort klassisch für bestimmte Zeiten gebraucht, und zumal für solche, in denen Literatur und bildende Kunst von der Antike beeinflußt erscheinen. Wenn man aber glaubt, der Stil solcher Zeiten stimme überhaupt mit dem der Antike überein, so ist dies in doppelter Hinsicht eine historische Kurzsichtigkeit. Einmal hat die Antike selber ihre periodischen Stilschwankungen gehabt mit naturalistischer, romantischer und klassischer Stufe. Dann auch ist das Wesen des Stiles klassischer Zeiten nicht durch die übernommenen antiken

Stilelemente erschöpft. Die Übernahme selber aber ist psychologisch verständlich. Der klassisch-griechische Stil war innerhalb seiner historischen Beschränktheit ein Idealstil, ein Schulfall von Klassizität, wie die Romantik einer war, ein Fall, der immer wieder zur Bewunderung zwang. So wählten die Künstler, die nach der reinen Form strebten, als Ästheten die Antike zum Muster, ohne vielfach ihr Historisch-Bedingtes von der eigenen Kunst zu trennen. Mit der Erneuerung der griechischen Formen mischten sie ihr Streben nach einer Klassizität des eigenen Zeitstils. Heute hat man mit der Bedingtheit der Antike die Schäden ihres Einflusses erkannt. Dennoch ist ebenso sehr der Nutzen jeder Renaissance der Antike für die jeweilige Stilbildung anzuerkennen. Hölderlin ging unter in seiner hellenistischen Sehnsucht; Goethe schöpfte aus der griechischen Kunst seine schönste Kraft.

So scheint mir die Wahl meiner Bezeichnungen für die Stufen einer Kulturperiode gerechtfertigt. Freilich hat Nietzsche in der »Geburt der Tragödie« die Entwickelung des klassischen Stils der Griechen als eine Bändigung des Dionysisch-Chaotischen unter das Göttlich-Apollinische bezeichnet. Er zuerst hat damit den tiefen Gegensatz des Dionysischen und Apollinischen, des unbewußten und ins Bewußtsein gehobenen Seins erkannt. Doch faßt er diese Begriffe völlig absolut, ohne ihre historische Bedeutung als allgemeine Entwickelungsmomente zu sehen. Sokrates und Euripides nennt er die Vernichter der griechischen Tragödie, ohne zu sehen, daß die Dialektik des Philosophen und der

Naturalismus des Dramatikers die notwendigen Äußerungen eines notwendigen Kunstverfalles waren. Überdies leugnet er den Anteil, den das Dialektisch-Vernunftgemäße an der Stilbildung hat. Er weist es gänzlich ab, während doch gerade der Stilbildung feste Normen auch des Bewußtseins zum Grunde liegen.

Soll nun an einzelnen Fällen die Gültigkeit des periodischen Schemas der Stilentwickelung aufgezeigt werden, so bieten sich zwei Kulturschwankungen als besonders charakteristisch dar: der Übergang zum Christentum und derjenige vom Mittelalter zur Neuzeit. Beide mögen zur Bestätigung kurz skizziert werden. Eine eingehendere Darstellung soll später die Zeit von 1750 bis 1850 finden.

Der Eintritt des Christentums in die griechisch-römische Welt zeigt in markanter Form alle Einzelphasen einer Kulturschwankung. Der Verlauf der griechischen und römischen Kultur hatte zu einem Verfall in Philosophie und Kunst sowohl als im ganzen praktischen Leben geführt. Die Entwickelung drängte aus der naiveren Äquivalenz von Objekt und Subjekt zu einem naturalistischen Subjektivismus, der das Individuum isolierte, es aus seiner sozialen und politischen Aggregierung losriß und unter Abweisung des Metaphysisch-Religiösen rein praktische Lebensmaximen suchte. Der Stoizismus, Epikurismus und Skeptizismus sind die philosophischen Systeme der Griechen und Römer, die eine solche Bewußtseinslage widerspiegeln. Mit diesem Naturalismus verbindet sich eine die ganze damalige Kulturwelt durch-

setzende Dekadence und in den Künsten ein nervöses Asthetentum. Mit überaus großer Heftigkeit erwacht die Sehnsucht nach einer Reinigung des Lebens, die Sehnsucht des Subjekts, aus der Endlichkeit zur Unendlichkeit, zur Wahrheit des Absoluten zu gelangen: der naturalistische Rationalismus schlägt über in die mystisch-asketische Theosophie der Alexandriner und den Neuplatonismus Plotins. Durch entzücktes Schauen versenkt und verliert sich das Subjekt, das die endliche Körperlichkeit überwunden hat, bewußtlos in das Ureine, in Gott. Das ist die Lehre Plotins und der Lebensnerv seiner Zeitgenossen. Gleichzeitig hebt mit dem Eintritt des Christentums die romantische Stufe dieser Kulturschwankung an. Sie vollzieht die Synthese des Rationalistischen und Mystischen; in der Idee der Erlösung und Wiedergeburt lehrt sie die religiöse Verklärung des Sinnlichen und die Einheit des Göttlichen und Menschlichen, vermittelt sie also die Versöhnung der streitenden Gegensätze. Als ein gewaltiger Kampf stellt sich hier der Romantizismus dar, der erst spät zur Klassizität eines einheitlichen Lebens- und Kunststiles führte.

Die Zeiten, in denen der aufdämmernde Individualismus die mittelalterliche, gebundene Vergesellschaftung der Einzel-Menschen auflöst, beginnen mit der sogenannten Renaissance des 15. Jahrhunderts in Italien. Sie setzen hier folgerichtig mit einem Naturalismus ein, der in gleicher Weise die objektive Betrachtung der Außenwelt und die subjektive des psychischen Geschehens revolutioniert. Denn nunmehr hatte

sich die Scholastik des Mittelalters, die im Grunde ein steter Kampf der Vernunft gegen den Offenbarungsglauben war, erfüllt: sie ließ der Zukunft als Erbe das Prinzip der Vernunft als des einzig gültigen Organs einer Welterklärung zurück. So mußte naturgemäß eine ganz neue Betrachtung der Außenwelt eintreten: die induktiv experimentelle Methode löste, freilich nur allmählich, für die Erfassung des Naturgeschehens die bisherige spekulativ deduktive, auf die Autorität gegründete ab, und mit den Entdeckungen des Kopernikus und später des Kepler und Galilei kehrte die neue Naturwissenschaft das Weltbild völlig um. Man weiß, welch andere neue Tatsachen damals den Fortschritt beförderten. Das Individuum anderseits reißt sich vermöge der Vernunft von jeder Autorität los, es gelangt zum unabhängigen Selbstbewußtsein und behält nur noch, ohne das Zwischenglied des Autoritätsglaubens, eine unmittelbare Beziehung zum Absoluten, zu Gott. Allerdings gilt das nur als eine Tendenz, die erst später ihre volle Erfüllung fand.

Aus diesen Verhältnissen wuchs der Kampf gegen das Mittelalter hervor. Aus der Starrheit und dem Verfall des alten Lebens flüchteten die Männer der Wissenschaft und der Kunst in die Antike, deren Geist man sich verwandt fühlte, deren Formvollendung zum Vorbilde wurde. Die Reaktion gegen den Naturalismus aber trat hervor in einem mystisch gewandten Pantheismus einer Reihe italienischer Philosophen, deren Weltbegeisterung sich im 16. Jahrhundert zu dem feierlich erhabenen System Giordano Brunos erhöhte. In

ihnen allen offenbarte sich der leidenschaftlich kämpfende Geist der Romantiker, der ihre Zeit durchzog, bis er in der Hochrenaissance den Frieden der Klassizität fand.

Die *künstlerische* Stilbildung ist in dieser Periode besonders typisch. Das 15. Jahrhundert hebt hier mit einem vollen Naturalismus an. Die Werke Donatellos streben nach unbedingter Realität, und seine Zeitgenossen, wie Fra Filippo Lippi, kennen, wie er, nur die Wahrheit des realen Lebens. Sie alle führen den neuen Geist reformatorisch in die Kunst ein, der sie denn auch die ersten Stilelemente dieser Zeit geben. Von einer Renaissance der Antike kann bei ihnen noch gar keine Rede sein. Eine solche tritt erst in der Reaktion gegen ihren Naturalismus auf und nimmt alle jene Künstler gefangen, die die romantische Kunst des Quattrocento schaffen, die Dekadenten, Ästheten und Mystiker, und die kämpfenden Romantiker. Um Lorenzo Magnifico scharen sich die Ästheten. Durstig nach schöner Harmonie leben sie in der Sehnsucht nach dem griechischen Ideal, Literaten und Maler, als romantisch träumende Dekadenten, wie Mirandola, der Dichter, und die Maler Piero di Cosima und Botticelli. Derjenige aber unter den Künstlern, der als der wahre Romantiker aus der Antike schöpfend, bewußt und fest um den neuen Stil der Kunst kämpfte, war Andrea Mantegna. Sein Werk und seine Schule weisen in gerader Linie zur klassischen Stufe hin. Typisch für den Romantizismus, stellte sich auch im Quattrocento dem Siegeszug der Vernunft und Sinnenfreude der mystisch-

asketische Drang zum Absoluten und zur Lebensverneinung feindlich in den Weg. Savonarola schlug die Geister in seinen Bann. Alle jene Ästheten, ja Lorenzo Medici selber, enden in entsagungsvoller Hingabe an den mittelalterlichen Glauben, und mit dem nervösen Raffinement einer blutleeren Dekadence malen die letzten Künstler des Jahrhunderts, wie Pinturicchio und Perugino, mystische Allegorien und fromme Historien in archaistischer Manier. Doch schon sind die großen Meister der Hochrenaissance am Werke, die den Stil ihrer Zeit zu klassischer Vollendung führen, Fra Bartolomeo, Lionardo, Raffael, Michelangelo.

Wenige Jahrzehnte nur trennen die italienische Entwickelung von der deutschen. Es würde zu weit führen, auch sie hier zu verfolgen. Jedenfalls ist sie nach der dialektischen, künstlerischen und politischen Seite wenigstens ebenso charakteristisch wie die italienische. Der Naturalismus in der Erforschung des äußeren Geschehens, die Reformation und die politischen Umwälzungen werden ergänzt durch eine pandynamistische Weltanschauung, die in der Mystik Jakob Böhmes gipfelt. Auf das rationalistische System des Kartesius folgen die mystischen Philosopheme des Geulincx und Malebranche, bis in Spinozas klassischer Philosophie alle Entwickelungslinien einmünden. Dazu kommt die Entwickelung der Musik und, zumal in den Niederlanden, die der Dichtung und bildenden Kunst. Gehört doch gerade diesem Zeitalter die Blüte der flämischen und holländischen Malerei an, die von einem Naturalismus ausgehend schließlich zur Höhe Rembrandts führte.

ALTE UND NEUE ROMANTIK

INES also steht fest: Mystik und Ästhetentum und Dekadence sind keine nur der alten Romantik um 1800 eigentümlichen oder sie wesenhaft kennzeichnenden Merkmale. Sie sind rein akzessorische Bestandteile jener Zeit der Stilbildung. Sie also können keine wesenhafte Verwandtschaft mit unserer Zeit begründen. Sie zeigen zunächst nur, daß auch die Gegenwart eine Zeit der Kulturschwankung, eine Zeit der Stilbildung ist, daß auch wir wieder in einer romantischen Stufe begriffen sind, die zur Klassizität drängt. Ist aber damit die Frage nach der Verwandtschaft der vergangenen Romantik mit den erwachenden Stilformen unserer Tage erledigt? Ist wirklich diese Verwandtschaft gar keine innere, und verdient sie nicht, weiter erwähnt zu werden?

Innerlich verwandt sind nur dann die alte und die neue Romantik, wenn ihre Probleme, ihre Lebensführung und Kulturformen verwandt oder identisch sind. Alles hängt hier von der psychischen Lage dieser Zeiten, von ihrer Weltanschauung ab. Wenn wir in solcher Beziehung die alte Romantik untersuchen und mit der Gegenwart vergleichen, dann freilich werden sich Vergleichspunkte die Fülle bieten. Dann wird sich zeigen,

daß ihre Probleme die Grundlage zu den unseren bilden, daß die Gegenwart dort ansetzt, wo diese Zeit endete, mit einem Wort, daß die alte Romantik das Fundament der Gegenwart darstellt.

Es wird sich nicht vermeiden lassen, — um dies zu erkennen —, daß wir das Bild jener Kulturschwankung um 1800 vor uns aufrollen. Das wird den einen Vorteil haben, daß wir eine Stilperiode durch ihre naturalistische, romantische und klassische Stufe in allen ihren Phasen verfolgen. Wir werden dann vollkommener die Berechtigung der Stufeneinteilung und ihrer Charakteristik erkennen. Allerdings soll auch nur in diesem Umfange ein Bild jener Zeit gemalt werden. Es kann nicht meine Aufgabe sein, das Bild bis in die Details zu geben und ich betone, daß es mir nur auf seine Umrisse ankommt.

Alsdann wird es an der Zeit sein, dies Bild aus der Perspektive der gegenwärtigen Anschauungen zu betrachten.

1. DIE KULTURSCHWANKUNG UM 1800

Die romantische Schule ward in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingeleitet durch einen *Naturalismus*, der zu einer gewaltigen Revolution der gesamten Kulturmenschheit anschwoll. Es war der Naturalismus des reinen Gedankens, die Befreiung des Individuums durch die Kraft der bloßen Vernunft. Zum ersten Male wurde das Subjekt selber das Maß aller Dinge, und seine eigene Autorität, der Wille zur eigenen Vernunft zer-

brach und vernichtete alle historisch entstandenen Gewalten. Man weiß, wie in Frankreich die aufklärende Opposition Voltaires, Rousseaus und der Enzyklopädisten gegen die gänzlich zerrütteten gesellschaftlichen und moralischen Zustände die politische Revolution einleitete. In Deutschland vollzog sich die rationalistische Aufklärung friedlicher innerhalb der Geisteswissenschaften und der Kunst: Religion und Ethik wurden unter Abweisung und Kritik des Übernatürlichen und Dogmatischen auf teleologische und rationalistische Basis gestellt; die Psychologie begann die psychischen Vorgänge empirisch-realistisch zu ergründen, und in Ästhetik und Literatur zog Lessing, der Führer der deutschen Aufklärung, gegen den verknöcherten Formalismus der Renaissance-Epigonen zu Felde. Neben Lessing wirkte Herder reformatorisch und befruchtend auf die Literatur, getragen vom Geiste Rousseaus, dessen Naturevangelium auch in Deutschland die Geister mächtig anregte. Nun erwuchs jene Schar junger Literaten, die in »Sturm und Drang« gegen alle bestehende Ordnung ankämpfte. Goethe dichtete seinen »Götz von Berlichingen«, Schiller seine »Räuber«, »Fiesko« und »Kabale und Liebe«.

So war die alte Weltanschauung bald vernichtet, freilich nur in den Köpfen der jungen Stürmer, die nun vor sich unüberwindlich den Koloß der Gesellschaft mit seiner Massenträgheit sahen. Ihre Kraft verzehrte sich im Kampf gegen das Alte, und es blieb ihnen keine Energie zu den neuen Zielen. Der Typus des Übergangsmenschen stellt sich ein, der Typus des *Dekadenten.*

Eine nervös gesteigerte Empfindsamkeit wird zur Zeitkrankheit. Zum ersten Male sieht sich das Individuum, seiner Autonomie bewußt und die ganze Welt im eigenen Busen, eingeschnürt in die Schablone einer Gesellschaft, die alles Menschentums bar ist, zurückgeschleudert in eine Wirklichkeit, die nur plattes Philisterdasein ermöglicht. Es empfindet Haß und Verachtung gegen diese Gesellschaft und Mitleid mit sich selber. Es strebt in unklarem Verlangen nach einer neuen Zeit, in der Leben und Poesie dem Naturzustand des Menschen und des Volkes entspringen. Weit mehr noch als Rousseaus »Neue Héloise« fand Goethes »Werther« eine ungeheuere Verbreitung. Er war das vollkommene Echo der Zeitstimmung.

Und als nun gar die politischen Ereignisse in Frankreich sich wie eine Karikatur auf alles Menschentum abspielten, da steigerte sich diese Stimmung zur Schwermut. Enttäuschung und Ermüdung nach den Stürmen, die so viele Hoffnungen hinweggefegt hatten, erzeugten eine verzweifelnde Dekadence: alle Träume der jungen stürmenden Seelen waren zuschanden geworden, der Wille zum Höchsten war zerschellt an der menschlichen Gemeinheit und Beschränkung. So kam zum Haß und zur Verachtung der Gesellschaft die mit gesteigertem Selbstkult gepaarte Selbstverachtung, die müde Schwermut des Menschen, der mit seinem unbändigen Drang das Gefühl ohnmächtiger Kraftlosigkeit verbindet. Zwar hatte auch die »Werther«-Zeit in schwermütiger Empfindsamkeit unter dem Zwiespalt der Sehnsucht und Wirklichkeit gelitten; aber sie trug noch der Glaube

an die Kraft der neuen Ideale inmitten aller kranken Leidenschaftlichkeit. Jetzt, nach den großen Ereignissen, nach dem Zusammenbruch, ging auch der Mut zu den neuen Zielen verloren, und tiefe Melancholie beherrschte die Geister. Und wie immer, gesellte sich auch jetzt zu der Dekadence die Perversität der Leidenschaften. In der Literatur nimmt die Darstellung naturwidriger Triebe einen breiten Raum ein. Chateaubriands »René« gipfelt in der Liebe der Schwester zum Bruder, und es ist fast ein Gemeinplatz der Zeit, den Ekel vor der Blutschande als ein Vorurteil abzuweisen. Die Liebe erkennt man nicht mehr als eine befreiende und Kraft spendende poetische Gewalt an. Man treibt nur noch die Psychologie der Liebe, man analysiert sie, man zerfetzt sie, man weist in ihr nur noch die Fülle aller kleinlichen und gemeinen Gefühle und Triebe auf. Constants »Adolphe«, ein Buch, das in solcher Art vorging, fand eine ganze Literatur als Nachfolge.*

Ein gemeinsamer Unterstrom verband alle Einzelströmungen: sie alle einte der Kampf gegen die Gesellschaft, sie alle entsprangen den neuen Ideen, sie alle wollten die Befreiung des Individuums.

In Frau von Staëls Schriften fand dieser Kampf seinen bedeutendsten Ausdruck und spiegelten sich alle Zeitideen in ihrer geläutertsten Form wieder. Politisch führte man die Sache der Demokratie. Doch die Dekadence verschärfte sich, je mehr sich — in Deutschland — das Individuum auf sich selber zurückzog, je mehr an die Stelle der Einzelkritik gesellschaftlicher

* Vergleiche hierzu Brandes »Die Emigrantenliteratur«.

Zustände die Betrachtung allgemein menschlicher Ideen trat, je mehr sich der Subjektivismus unter dem Einfluß Fichtes steigerte. Da bemächtigte sich der Schaffenden eine pessimistische Verzweiflung am Menschentum selber, eine resignierte Verzweiflung über die Disharmonie von Poesie und Leben, von Ideal und Wirklichkeit. Jean Paul dichtete seinen »Titan«, Tieck seinen »William Lovell«, Hölderlin seinen »Hyperion«, um einzelne Typen dieser Dekadence zu nennen. Die Vereinsamung des Individuums aber, das sich selber absolut war, führte aus den demokratischen Anschauungen zu einem Aristokratismus, der für die ganze Folgezeit in Leben und Politik maßgebend wurde.

Die Disharmonie von Poesie und Leben trieb auf der anderen Seite eine Schar von Künstlern zu einem wirklichkeitsfremden *Ästhetentum.*

Als Reaktion gegen den Kunstverfall, wie er sich zumal in den Produktionen Wielands und seiner Jünger und im französisch-italienischen Barockstil äußerte, trat schon um 1750, also im Beginn und als ein Zeichen der großen Kulturschwankung, jene Renaissance der Antike auf, die sich an die Namen Winckelmann und Lessing knüpft. Sie ward geboren aus der Sehnsucht nach rein formaler Schönheit und erzeugte ein Ästhetentum, wie es einer solchen Zeit eigen zu sein pflegt. In heller Begeisterung für die reine Form hatte Winckelmann die Rückkehr zur Antike gepredigt, und in heller Begeisterung folgten ihm die Jünger der bildenden Künste. Eine klassizistische Richtung führte in der Malerei

zu einer harmonisch formalen Linienkunst. In Deutschland war Carstens der Führer dieser Konturmalerei; in Frankreich malte David antike Statuen; der glänzendste der Klassizisten aber war Thorwaldsen. Sie alle suchten die Hoheit und Harmonie der Kunst. Da sie aber vor dem Leben flohen, das sie zum Kampf zwingen, das sich ihre Kunst dienstbar machen wollte, so blieb ihnen nichts als der leere Schein. Ihrer Kunst fehlte das Wesenhafte: der ewig-lebendige Kulturgehalt. Statt des Geistes der Antike gaben sie eine partielle Nachahmung ihrer Formen, die dennoch den Zeitcharakter nicht verleugnen konnte. Doch erfüllte sich auch hier die Funktion jedes Ästhetentums: ihre Technik war ihr Verdienst; sie schufen die Stilelemente, die die spätere Romantik zum geschlossenen Stil entwickeln sollte, nachdem die Nazarener mit ihrem Mystizismus den ethischen Gehalt als das Gegengewicht gegen den Ästhetenformalismus gewonnen hatten.

Und so in der Literatur. Lessing, der große Kritiker, ließ den Ruf nach Formerneuerung durch die Antike ertönen. Die Jugend folgte dem Ruf und verband ihren Naturalismus, ihre Kritik der alten Werte mit der Verehrung griechischer Formen. Goethe schrieb gegen Wieland seine Satire »Götter, Helden und Wieland«, in der er mit derb naturalistischer Weise seinen Spott über die französierende Auffassung griechischen Wesens ergießt. War so die Antike zunächst eine Mahnung für die junge Generation, die in ihr das Sinnenfreudige begrüßte, so wurde ihre formale Abgeklärtheit bald das Asyl der Ästhetensehnsucht. Auch die Sturm- und

Drangzeit war dem Schicksal jeder naturalistischen Epoche verfallen. Die Kunst war Tendenzkunst niedrigster Art geworden, der Drang nach äußerster Wirklichkeit hatte die Poesie erstickt, die Form war der Gewalt des Stoffes erlegen. So wandte sich der Blick der Ästheten der Kunst der Griechen zu. Hier suchten sie die verlorene Harmonie des Künstlerischen und Dialektischen, hier suchten sie den Frieden und die Höhe einer rhythmisch bewegten, abgeklärten Formenschönheit. Goethe rettete sich aus den Niederungen des Sturmes und Dranges, aus der »Werther«-Sentimentalität und seiner ersten romantischen Schwarmsucht in diese Harmonie der reinen Form: er schrieb die »Iphigenie«, sein erstes klassizistisches Werk. Nicht minder Schiller. Heftiger und länger als Goethe hatte er dem Naturalismus gehuldigt; nun ergab er sich dem Ästhetentum, — um gänzlich darin aufzugehen. Alle seine späteren Dramen sind in stetem Hinblick auf die antike Tragödie geschrieben. Hierin ist er der Typus des Ästheten, den sein historisches Verständnis befähigt, feinnervig alte Kulturwerte in sich aufzunehmen, ein Eklektiker von geschultem Geiste, doch ohne die Kraft originaler Urwüchsigkeit. Seit dem Jahre 1798 »sucht er überall Surrogate für den antiken Schicksalsglauben«* und mit dieser Nebenansicht konstruiert er alle seine Dramen. Er *konstruiert* sie; denn als Ästhet geht er in seinem Schaffen auf die reine Form, nicht auf den Stoff, der ihm in künstlerischem Sinne gleichgültig ist. So ist er ein Dichter, dessen Werke nicht durch die In-

* Brandes »Die romantische Schule in Deutschland«, 1894, p. 27.

tuition des Lebendig-Chaotischen geboren werden, der vielmehr mit ästhetisch-formalen Absichten und abstrakten Ideen und Urteilen seine Stoffe wählt, nicht erlebt.

War aber wirklich diese Renaissance der Antike eine Wiedererweckung des griechischen Kunstgeistes? Keineswegs. Kannte doch jene Zeit die griechische Kultur nur unvollkommen. Nur der klassisch-apollinische Stil der Griechen war das formale Ideal, das ihrem Streben nach einem reinen Stil vorschwebte. Und hierin liegt, wie immer, der positive Gewinn dieser Renaissance, daß die Antike Goethe und Schiller lehrte den klassischen Stil der eigenen Zeit in der Dichtung zu finden. Das Wesen der »Iphigenie« aber ist ebenso deutsch, wie das der klassizistischen Gedichte und Dramen Schillers. Goethe, der Übergroße, der Günstling des Schicksals, sog alles Leben der Zeit in sich auf. Er überwand seine Hingabe an die bloße Form, er nutzte sie aus und ward der Vollender seiner Epoche. Schiller blieb der Dichter der Jugendideale jener Zeit; seine Weltanschauung war die Kant-Fichtesche, und diese ist als der wahre Kulminationspunkt der rationalistischen Aufklärungsperiode anzusehen. Dadurch weist Schillers Ästhetentum für diese Zeit nach einer positiven Richtung. Er kam von der Dialektik her. Die Kant-Fichtesche Philosophie birgt ja freilich die Elemente des dialektischen Fortschrittes; aber sie entbehrt das Intuitiv-Chaotische, das der Quell der Kunst ist; auch das Ethische fließt ihr aus der Vernunft. So führte den Dichter diese Philosophie zu einem abstrakten Ideal der Humanität, das er zu einer ebenso abstrakten Moral aus-

breitete, — wodurch er dann auch materiell für den Stil der Zeit wirkte. Ebensowenig jedoch fehlte dieser ein völlig steriles Ästhetentum, jener Typus, der die Dekadence einschließt. Hölderlin mischte seinen Hellenismus derart mit Klagen der Wehmut und Energielosigkeit; er charakterisiert am besten den Typus des dekadenten Ästheten.

Nirgendwo anders vollzieht sich die Stilbildung dieser Epoche so rein in ihren Einzelphasen als in der philosophischen Entwickelung. Die platte Popular-Philosophie, die den Hintergrund der rationalistischen Bewegung bis zur Sturm- und Drangzeit bildete, erhöhte sich zu dem wundervollen Bau des Kantischen Systems. Es war völlig aus der damaligen psychischen Lage erblüht: es vollendete ebenso gründlich die Vernichtung der alten Weltanschauung, des Dogmatismus, als es das Recht der reinen Vernunft und des Subjekts stabilierte. Und wenn schon Kant sich zu einer Rettung der Gottesidee und der Unsterblichkeit der Seele, die seiner Kritik der reinen Vernunft zum Opfer gefallen waren, als praktischer Postulate herbeiließ, so gab *er* doch anderseits dem Subjekt die Idee der sittlichen Freiheit, seine Autonomie, und nun zögerte die Zeit nicht, auch philosophisch die Konsequenzen seines Systems zu ziehen. Die Wissenschaftslehre Fichtes brach die letzten Brücken der Vergangenheit hinter sich ab. Das Ich wird absolut, wird die ganze Welt. Die ganze Welt ist nur Wille, nur Spontaneität des Ich. »Alles, was ist, ist Ich.« Dieser subjektive Idealismus löste alle

Schranken des Ich, erweiterte die Kantische Freiheit des Ich zum absoluten Unendlichen und faßte die Welt des realen Daseins als eine Einschränkung des Ich, die durch die Reflexion des Selbstbewußtseins überwunden werde müsse.

Es ist sofort klar, das diese Philosophie die letzte Überhöhung des Rationalismus ist, die alle Prinzipien auch der Folgezeit im Keime enthält oder auslöst. Wie alle Philosophie entspringt auch sie der Idee der Einheit alles Seienden. Sie ist ein subjektiv gewandter Pantheismus. Jacobi nennt sie umgekehrten Spinozismus. Sie ist die letzte These des Naturalismus der reinen Vernunft. In ihren Prinzipien ist sie ausschließlich Dialektik, die jegliche intuitive Anschauung abweist. Und so ist denn wieder für diese Zeit der Stilbildung das Agens alles Kulturfortschrittes gegeben: die Disharmonie des Bewußten und Unbewußten, der Dialektik und der Intuition. Die dialektische These ist maßlos auf die Spitze getrieben, und ebenso maßlos vollzieht sich die Reaktion in der romantischen Kunst sowohl als in Schellings romantischer Philosophie, maßlos bis zu ihrem Untergang in Finsternis und Katholizismus.

Sehnsucht ergriff die Menschen wieder, Sehnsucht nach dem unendlichen Sein, nach dem intuitiven Erfassen des Lebendigen, das sich im Menschen und jenseits des Menschen im All offenbart. Die *Mystik* lebte wieder auf und beherrschte bis zum Ende die romantische Schule. Die Gestalten Wackenroders und Novalis' verkörpern ihr mystisches Schauen in ihrem Leben und ihrer Kunst. Das romantisch-mystische Ge-

müt spiegeln ihre Werke in seiner reinsten, dem Leben abgewandten, asketisch-wollüstigen Zartheit. Ihre Sehnsucht macht das Leben zu einer Fahrt nach dem Ideal, nach der »Blauen Blume«, die Liebe macht es zu inniger Poesie; ihr stimmungsreicher Pantheismus aber mündet in Gott: zu Gott hin strebt der Mensch, strebt die Welt durch die unendliche, allumfassende Liebe. In wundervollen Gesängen begeistert den Dichter Novalis seine sehnsüchtige Liebe zum Unendlichen; seine »Hymnen an die Nacht« und sein »Hymnus der Liebe« quellen über von heißer mystisch-leidenschaftlicher Stimmung.

Diese Mystik mündete in die katholische Ekstase. Sie zollte ihren Tribut der Tatsache, daß die wahrhaftige religiös-mystische Versenkung, die echte Idee des Religiösen das Wesen des Katholizismus ist, das der protestantische Rationalismus entbehrt. Und sie erkannte, daß die Kunst, — die sie noch mit der Religion verknüpft sah, — nur aus dem Geiste des Katholizismus erwachsen könne, und der Protestantismus kunstwidrig sei. In solchem Sinne wirkte die Mystik fort. Sie vergiftete schließlich mit ihrer Neigung zum Katholizismus die ganze Romantik zu religiöser und politischer Reaktion — ein unabwendbares Schicksal, das ebensowohl aus der beispiellosen Heftigkeit als aus den inneren Entwickelungsbedingungen dieser Kulturschwankung folgte.

Man hat unser Zeitalter, das um 1750 beginnt, mit Recht das Zeitalter des Subjektivismus genannt; man könnte es mit nicht minderem Rechte das des *bewußten Pantheismus* nennen. Denn der Pantheismus ist die Weltanschauung, die die Menschheit des 19. Jahrhunderts

nicht mehr verläßt. Kant und Fichte hatten gemeinsam den Bau ihres subjektiven Idealismus errichtet, und so sehr war das Fichtesche absolute Ich die pantheistische These, daß es ihm in seinen späteren Jahren zum »Ewig-Einen« wurde und er ausdrücklich seine Philosophie in die All-Eins-Lehre einmünden ließ. Dennoch, sie war die These der bloßen Vernunft, sie überhöhte zu Unrecht die Fähigkeit der dialektischen Erkenntnis, und so setzte ihr Schelling, der Romantiker, die reine Intuition, das unmittelbare Schauen, die »intellektuale Anschauung« entgegen. Führte Fichte der dialektische Prozeß, das vernünftige Erkennen zum Ich als dem Absoluten, so erfaßte Schelling mit der reinen Anschauung das Allgemeine, die objektive Welt als das absolut Erste, als dasjenige, in dem Objekt und Subjekt in eins zusammenfallen. Schelling lehrte den Mystizismus als die Antithese der reinen Vernunft, er lehrte den objektiven Pantheismus. Seiner »intellektualen Anschauung« aber war nirgends Einhalt geboten; das Ich *mußte* dazu kommen, die Einheit von Objekt und Subjekt zu schauen: so wurde dem Mystiker das Leben ein »Gang zu Gott«. Die Welt war ihm eine umgekehrte Entwickelung, der Verlust eines vollkommenen Urzustandes höchster Kultur, ein Abfall von Gott: so wurden ihm die Volksmythen und zumal der religiöse Mythus zu Symbolen der Wahrheit und Vollkommenheit — und das Leben eine Sehnsucht nach Erlösung in Gott.*

* Es ist für unsere Betrachtung nicht von Bedeutung, daß Schellings Philosophie eine Reihe von Wandlungen erlebte; in der beschriebenen Form ist sie der Ausdruck des romantischen Zeitbewußtseins.

Damit ist das Dilemma gegeben, das den *romantischen Kampf* heraufbeschwört: das Bewußte steht starr gegen das Unbewußte, die Dialektik gegen die Intuition, der Individualismus gegen die Hingabe an das All. Der *subjektivistische* Pantheismus gab der dialektischen Erkenntnis zu Unrecht eine schrankenlose Macht über das Absolute; der *objektivistische* vermaß sich, mit der »intellektualen Anschauung« alles Physische und Metaphysische restlos zu erfassen, ja selbst alle bloße Erfahrungswissenschaft ohne die Erfahrung zu erschließen. Hier ist in der Menschheitsgeschichte der Moment gekommen, wo dieses Dilemma in seiner ganzen Reinheit, in seinen letzten Folgen und Nuancen ins Bewußtsein gehoben wird, — dieses Dilemma, das bis dahin *unsichtbar* den Fortschritt der Kultur bewirkte. Das gibt dieser romantischen Stufe ihre exzeptionelle Bedeutung; das steigert diese romantische Disharmonie zu jener unerhörten Gegensätzlichkeit, die die »Freigeisterei der Leidenschaften« mit dem Rückfall in die überwundene Kultur des Katholizismus paarte. Das auch entfernt endlich den romantischen Kampf so weit von seiner klassischen Erfüllung in Goethe, daß die Behauptung fast ungeheuerlich erscheint, Goethe sei den Romantikern innerlich bis ins Tiefste verwandt. Und doch sind die Probleme Goethes die der Romantiker, — weil sie die Probleme der Zeit sind.

Aber wie, Probleme der Zeit? Sind es nicht die ewigen Probleme der Menschheit? Das zeitlich Bedingte in ihnen, die zeitliche Färbung dieser ewigen Menschheitsprobleme und gleichzeitig ihre höhere Ent-

wickelung gegen ihre früheren Zeitformen war die Zurückwerfung der Probleme ins Bewußtsein, zur psychologischen Betrachtung: der Gegensatz von Dialektik und Intuition, der alle Einzelprobleme zeitigt, war hell zum Bewußtsein gelangt und in das Individuum reflektiert, und damit waren alle diese Einzelprobleme des Lebens hell zum Bewußtsein gelangt und in das Individuum reflektiert. Das ist der Fortschritt und die Signatur dieser Kulturperiode: das Bewußtsein hat sich des Gegensatzes von Bewußtem und Unbewußtem bemächtigt. Und das ist die Schranke, die den Stil der Periode, auch in seiner klassischen Ausbildung durch Goethe, zum zeitlich-vergänglichen macht: *für die Versöhnung des Gegensatzes fehlt die Lösung;* der Gegensatz wird in der klassischen Stufe gemildert, nicht beseitigt.

Den romantischen Kampf um die *Probleme* selber steigerte in abstracto die Schranke zur erhabensten Tragik, wenn schon sie in den literarischen Produktionen und in den Zeitereignissen gerade infolge ihrer Unlösbarkeit mannigfach verzerrt und geschändet wurden. In ihrer Tiefe liefen alle Probleme auf das gleiche Ziel, auf die *romantische Glückseligkeit:* die Glückseligkeit aber war den Romantikern die Erweiterung des Individuums zum All. So erhielt das Problem des Glückes bei ihnen seine tragische Fassung, *so machte es die Weltanschauung der Romantiker zur tragischen;* denn in solchem Ziele lag der letzte Grund aller Tragik, der Zwiespalt von Individuum und All.

Der *Subjektivismus* wurde ihnen zum Problem der autonomen Persönlichkeit. Sie waren Individualisten und Aristokraten, — Aristokraten des Geistes. Sie zuerst stabilierten den Wert der Persönlichkeit als absolutes Wertmaß. Und alle übrigen Lebensprobleme münden ihnen in den Individualismus. Er aber war, wie die ganze Romantik, tragisch: der unerfüllbare Wille zum Absoluten, zur letzten restlosen Erfüllung gab ihm seine Tragik. Der unerfüllbare Wille zum Absoluten führte zur romantischen Maxime der »zwecklosen Lebensgestaltung« und des »Müßigganges« und zum ganzen phantastischen Schweifen in unwirkliche Fernen. Was auch konnten die kleinen Ereignisse und Strebungen des Lebens der Oberfläche denen fruchten, die »die in sich ruhende Seligkeit« des Seins suchten? Das Leben war ihnen, den Mystisch-Sehnsüchtigen, ein Schein, eine mindere Wirklichkeit als der Traum. So träumten sie im Leben, träumten in der stillen, romantischen Mondscheinnacht und träumten im Dunkel des Waldes und in der Einsamkeit des Gebirges. Wie anders aber konnte man das Leben überwinden als durch die »Ironie«? Mußte denn nicht die Betrachtung jedes Handelns, jedes Gedankens und jeder Empfindung, die sich auf das reale Leben bezogen, sich dem zur »Ironie« wenden, der nur das letzte Sein ersehnte?

Wo *fand* denn der Mensch die in sich ruhende Seligkeit? Diese Frage schuf die romantische Lehre von der *Kunst*. Die Kunst war ihr Kampfmittel. Es galt, das Leben zur Poesie zu machen. Und wieder stabilierten sie ein unvergängliches Prinzip, das *ästhetische*

Prinzip: ästhetisches Empfinden ist Schauen des Absoluten. Die Romantiker zuerst — Kant gehört zu ihnen — verknüpften so die Kunst aufs engste mit dem Leben: sie wurde ihnen das Mittel zur Erfüllung des Lebens. Doch selbst ihre Ästhetik war tragisch gewandt. War denn die Kunst ein zureichendes Mittel zu ihrem Zweck? Sie konnte nur dazu dienen, die Tragik der romantischen Weltanschauung zu versinnlichen. Die unüberbrückbare Dualität von Individuum und Allheit, diese höchste immanente Tragik, war für diese romantische Kunst das Gestaltungsprinzip. So entstanden Werke wie Goethes »Faust« und Kleists »Penthesilea«.

Dies Verhältnis der Weltanschauung zur Kunst wird keineswegs aufgehoben durch den wesentlich lyrischen Charakter der damaligen Kunst. Es ist ein natürlicher Übergang von der Zwiespältigkeit des Subjektivismus, die zur Resignation zwingt, zur mystischen Sehnsucht als dem Ausdruck solcher Resignation. Mystische Sehnsucht aber muß sich künstlerisch als lyrische Stimmung geben, so daß ganz allgemein romantische Kunst stets lyrisch gefärbt erscheint. Alle ihre lyrischen Stimmungen flossen diesen Romantikern aus der träumerischen Sehnsucht nach dem reinen Sein, und ihre Poesie war durchtränkt von dem Dionysisch-Chaotischen des Lebendigen. Dionysisch wogte ihr mystischer Gemütsdrang, dionysisch war ihr Naturgefühl, und das Dionysische lenkte ihre Suche nach neuen Stilformen ins Musikalische.

Ihr Kunstprinzip aber verknüpften sie aufs engste mit der *Liebe*. Und wieder stabilierten sie ein modernes Prinzip: sie schufen die Idee des »Ewig-Weiblichen«,

sie suchten in der Liebe die in sich ruhende Seligkeit. Praktisch forderten *sie* zuerst die Erhöhung des Weibes zur Persönlichkeit. Alle jene Bestrebungen, die die Befreiung der Frau zur Anteilnahme an der Kultur zum Ziele haben, fanden hier ihren Ausgang, betätigten sie in ihrem Leben und in ihren Schriften. Aber mußte sich ihnen nicht auch die Liebe tragisch wenden, da sie ihnen aus dem Problem ihres Individualismus floß, da sie in ihr die absolute Erfüllung suchten? Kleists Dramen offenbaren diesen Zwiespalt des Individuums in der Liebe, und aus der Romantik ist das Ideal der Tristan-Liebe geboren.

Hier stehen wir an dem Punkte, wo im Kulturprozeß selber die Tragik dieser Weltanschauung ihre letzte Phase erlebte.

Der »Liebestod« führt Tristan und Isolde zur Erlösung, zum wonneerfüllten Aufgehen im All. So wird Wagner der Vollstrecker der Romantik. Die Idee der Erlösung ist ihr Ende. Für viele, die sie in der Mystik und im Aberglauben des Katholizismus suchten, ein schmähliches Ende, wie sehr auch das historische Verständnis zur Milde drängt. Was aber bedeuten diese Vielen gegen Wagner und Schopenhauer? Wie sich in Wagner die Romantik zu Musik, jener unmittelbarsten Intuition, auflöste, so kristallisierten sich in Schopenhauer alle Probleme der Romantik in ihrer letzten Klarheit und Konsequenz.

Das Subjekt hatte in der Romantik seine Schranken sprengen wollen. Der Wille also war es, der sich in dieser Zeit unendlich steigerte. Er war das Herrschende

im Leben: so machte ihn Schopenhauer zum Absoluten. Er war die Seele der ganzen Tragik, er schuf im Subjekt die Zwiespältigkeit von Endlichem und Unendlichem: so machte ihn Schopenhauer zum Prinzip des Bösen. Der Wille schafft die Welt und schafft das Leben, das beständiges Leiden ist: so wird der romantische Pessimismus zur philosophischen Lehre. Der Individualismus aber erhöht sich dem Philosophen zum Geniekult: nur das Genie vermag zur Seligkeit des ästhetischen, vom Willen abgetrennten Beschauens zu gelangen. Echt romantisch also ist die Kunst als ein interesseloses Schauen des Absoluten gefaßt. Doch zieht Schopenhauer hier die Konsequenz der verflossenen Zeit. Auch die Kunst kann nicht für immer vom Leiden erlösen. Nach einem nur soll die Menschheit streben, nach Verneinung des Willens zum Leben, auf daß sie Erlösung finde, auf daß sie eingehe in die in sich ruhende Seligkeit des Nirwana.

Für die eigentlich philosophische Entwickelung, d. h. für die begriffliche Darstellung des Verhältnisses von Bewußtem und Unbewußtem hat Schopenhauer nur untergeordnete Bedeutung. Bedeutsam ist sein System als der ethische Ausdruck der Romantik, als der klare Spiegel ihres Pessimismus, als die Vollziehung ihrer Tragik. In der Philosophie bleiben die Gegensätze offener bestehen als im Leben und in der Kunst. Der Kunst eben fällt die Aufgabe zu, die Harmonie von Bewußtem und Unbewußtem innerhalb ihrer zeitlichen Gegensätzlichkeit zu offenbaren. So gab es denn

auch für die romantische Schule in der Dichtung eine *klassische Erfüllung* des Zeitstils. Die Harmonie der antiken Klassik verlieh Goethe als ein Vorbild die Kraft, die romantische Leidenschaftlichkeit, das romantische Übermaß zur hellen Klarheit einer poetisch-erhabenen Seelenruhe zu bändigen, das Dionysisch-Chaotische zum Göttlich-Apollinischen zu mildern. Doch hatte er die Weltanschauung mit den Romantikern gemein. Er war Individualist — und Aristokrat, im Leben und in der Kunst. Das Kunstprinzip der Romantiker war auch ihm die Grundlage seiner ästhetischen Anschauungen. Und er war Pantheist; in tiefstem Naturgefühl verlor sich sein Eigengefühl zu völliger Hingabe an das All. Die ganze Tragik des Gegensatzes zwischen Individualismus und Allgefühl, die ganze romantische Tragik lebt in seinen Werken, gebändigt nur durch die Harmonie der Form. Versinnlicht nicht »Tasso« den Konflikt von Dichtung und Wirklichkeit? Und nun gar der »Faust«. Er sammelt alle Probleme der Romantik wie in einen Brennpunkt: Faust ist der Individualist, den es zu absoluter Erkenntnis, zu in sich ruhender Seligkeit treibt. Durch alle Reiche des Irdischen treibt es ihn, dessen Wille unerfüllbar ist; zu Mystik und Allgefühl und zur Sehnsucht in die Weite des griechischen Ideals. Immer vergebens. Prophetisch ahnt er am Ende seiner Irrfahrten, daß die Tragik seines Strebens Menschengeschick ist — ein Menschengeschick, das ihn zur romantischen »Erlösung« führt. An ihr aber hat die Liebe teil. Goethe ist es, der hier den romantischen Begriff des »Ewig-Weiblichen« prägt, indem er die

Liebe, wie die Kunst aufs innigste mit dem Schauen des reinen Seins verknüpft.

Es ist unmöglich, an dieser Stelle die Zugehörigkeit Goethes zu den Romantikern bis ins einzelne aufzudecken. In fast allen seinen Dichtungen liegt sie offen zutage. Ein einziges Gedicht, wie das »Lied an den Mond« gibt hier Aufschlüsse die Fülle.

2. DIE NEUE KULTUR

Es ist unzweifelhaft, daß die Grundlagen für die Weltanschauung, und also für die gesamte Kultur der Gegenwart in den Zeiten der vergangenen Romantik gelegt wurden, daß um 1750 ein neues Zeitalter, unser Zeitalter begann. Der Supranaturalismus, der einen Gott als letzte Ursache über die Welt setzt, wich dem bewußten Pantheismus, der die Welt als ihren eigenen immanenten Realgrund faßt. Das ist der Kern und die Quelle der neuzeitlichen Kultur. Nicht auf das Wort Pantheismus in seiner wörtlichen Bedeutung kommt es hier an, es kommt auf seinen Sinn an: mag der Pantheismus subjektivistisch oder objektivistisch gewandt sein, mag Fichte das Ich schöpferisch die Welt gebären oder Schelling Subjekt und Objekt zu unterschiedloser Identität ineinsfließen lassen, nur das ist das Wesentliche, daß der Realgrund des Seins das Sein selber wird. Aus dieser Grundanschauung quellen alle Lebensprobleme in ihrer neuen Gestalt, als Probleme des *autonomen Individualismus.* Schon vom 16. zum 18. Jahrhundert vollzog sich die Befreiung des Indi-

viduums von der Autorität des Dogmas; doch dieser Individualismus fand noch Maß und Gesetz in der Selbstvermittelung mit einem supramundan gesetzten Gott. Jetzt, da das Sein selber als selbstherrlich gesetzt ist, findet das Individuum Maß und Gesetz in sich selber; es wird zur autonomen Persönlichkeit. Die Probleme des Glücks, der Kunst, der Liebe und nicht in letzter Linie der Gesellschaft und des Staates, sie alle sind seit dem Beginn des neuen Zeitalters fundiert in diese Grundanschauung des autonomen Individualismus.

So weit reicht die Zugehörigkeit der Gegenwart zur Kultur von 1800: der bewußte Pantheismus und der autonome Individualismus sind die einander ergänzenden Grundanschauungen beider Kulturperioden; sie sind es, die beide zu einem einheitlichen Zeitalter verknüpfen. Dennoch, innerhalb ihrer Gemeinsamkeit sind beide so grundsätzlich voneinander geschieden, daß sich von der einen zur andern der Charakter der Bewußtseinslage völlig ändert.

Eine unendlich bedeutsame Aufgabe, die die romantische Schule zurückließ, hat die Gegenwart gelöst. *Hegel* steht am Eingang der neuen Kultur, wie Kant am Eingang der alten Romantik stand.

Hegel gab den Grundsatz an, der das Dilemma der romantischen Weltanschauung löste: *dem allgemeinen Sein ist die Entwickelung immanent.* Die Romantik hatte die Dialektik und die Intuition, das Bewußte und das Unbewußte als unversöhnliche Gegensätze ins Bewußtsein gehoben und völlig isoliert und absolut gesetzt. Hegel setzt diese gegensätzlichen Begriffe ins Verhältnis

zueinander, er erkennt sie als relativ und in ihrer funktionellen Bedeutung: der Kulturprozeß ist die Erhebung des Unbewußten ins Bewußte, ist eine stetige Eroberung der dialektischen Erkenntnis im Reiche der Intuition. Daneben vollzieht er noch eine Synthese, die der Gang der Kultur notwendig gemacht hatte. Fichte hatte die Außenwelt im Ich untergehen lassen, Schelling Natur und Ich zu unterschiedloser Identität vereint; der restlose Subjektivismus stand gegen den restlosen Objektivismus, beide scheinbar mit gleichem Recht. Hegel löste auch dieses Dilemma: im psychischen Geschehen bringe ich dasjenige hervor für mich, was ohne mein Hervorbringen an sich ist. Aus der Einheitsidee folgerte Hegel so die modernste Form einer »prästabilierten Harmonie« der Idee und der Sinnenwelt.

Zog so die philosophische Spekulation unmittelbar die Konsequenzen der romantischen Weltanschauung, so machte sich im weiteren Verlaufe des 19. Jahrhunderts die erweiterte Naturerkenntnis in einem kritischen *Naturalismus* geltend. Freilich, die naturwissenschaftliche Methode der experimentativen Induktion führte zu reichen Erfolgen in Physik und Chemie. Aber das war nicht das Wesentliche. Weit bedeutsamer war es, daß das gleiche Prinzip, welches Hegel dem Geistesprozeß zugrunde legte, auch als das Grundprinzip des organischen Lebens erkannt wurde. Darwin stellte seine Lehre von der Entwickelung der Organismenarten auf, und wunderbar genug, wurde der philosophische Fortschritt durch den naturwissenschaftlichen, durch die ungeheueren Erfolge der Biologie, glänzend

bestätigt und fundiert. Wie mußte sich bei dieser Bereicherung der Erfahrungswissenschaften das Weltbild umgestalten! Wie mußte sich der an der Wirklichkeit geschulte Geist gegen die maßlos gesteigerte Spekulation der romantischen Welt erheben! Die Reaktion äußerte sich als ein populärer Materialismus, als eine Kritik der Metaphysik, der Religion, der Ethik und der Gesellschaft. Daneben führte in Literatur und Kunst der Verfall zu einem wahllos eklektischen Historismus, bis sich auch hier der neue Geist in einem stürmischen Naturalismus regte.

Kulturhistorisch ist als das bedeutsamste und folgenreichste Ergebnis dieser naturalistischen Reaktion, mit der die Moderne einsetzt, die Veränderung in der Stellung des Menschen zur Welt zu betrachten: *der absolute Individualismus schlägt in einen relativen Individualismus um.* In der Romantik war das Individuum absolut gesetzt, und es war ihr Schicksal, daß ihr alle Betätigungen des realen Lebens, alle Beschränkungen des Individuums zur »Ironie« ausschlugen. Die Gegenwart hat diese Ironie überwunden; sie hat das Individuum wieder in der Wirklichkeit verankert, indem sie es als ein Glied in der Entwickelungsreihe der Organismen erkannt hat, indem sie ihm eine aus der Entwickelung folgende Zielstrebigkeit zuschreibt. Nun will der Mensch nicht mehr die absolute Erkenntnis, er sucht das Glück nicht mehr als eine im Absoluten ruhende Seligkeit. Er kennt den eigenen relativen Wert als Glied einer Entwickelung, *die über ihn hinaus will;* er findet sein Glück und einen zureichenden Lebenssinn in der Erhöhung der Eigenpersönlichkeit, auf daß sich die Menschheit erfülle. So

löst sich die romantische Tragik eines unerfüllbaren Willens zur lebensvollen Harmonie eines in steter Erfüllung gesättigten Strebens. Der romantische Pessimismus wird zur freudigen und befreienden Lebensbejahung. Was der Romantiker Goethe als eine Resignation und ein Bekenntnis an den Schluß seines »Faust« schrieb: »wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen«, das hat uns Nietzsche als den glückspendenden Sinn unseres Lebens zur Höhe der kosmisch-metaphysischen Form gehoben, als er zu uns sprach: »Seht, ich lehre Euch den Übermenschen.«

Die naturalistische Stufe der neuen Kulturperiode war freilich weit entfernt, eine solche ins Metaphysisch-Ethische gehobene Anschauung zu betätigen. Sowohl philosophisch als künstlerisch fehlte ihr die Größe der Intuition des Absoluten. Die neuen Tatsachen der Erfahrung hielten den Blick gefangen. Denn es war, ganz abgesehen von dem Kampf gegen das Alte, eine ebenso wichtige wie schwere Aufgabe, die Erscheinungen und das Geschehen in ihrer neuen Form zu begreifen und zu gestalten, zumal aber das Individuum in der neu erkannten Abhängigkeit von seiner Umwelt zu betrachten. Erwuchs doch damit insbesondere der Kunst die Pflicht, dieser neuen Betrachtungsweise ihre technischen Mittel bis zu einer völligen Reformierung anzupassen. So kam es, wie in jeder, so auch in dieser naturalistischen Stufe, daß die Höhe der Ideen verloren ging. So kam es, daß man über Darwin Hegel, daß man über den kleinen Alltagsinteressen und -ereignissen die Ewigkeitsprobleme vergaß, daß man es wagte,

Nietzsches metaphysisch-ethisches Ideal des »Übermenschen« in die Karikatur realer Existenz herabzuziehen. Allerdings, dies darf nur konstatiert, nicht als Vorwurf gegeben werden; denn es gehört zum Wesen einer naturalistischen Stufe, die Saat für kommende Früchte zu sein. Und ist nicht schon im Keim die Form der Frucht präformiert? Die ganze Technik unserer Kunst ruht mit ihren Wurzeln im vergangenen Naturalismus. Und heute hat sich die Entwickelungsidee aus ihrer naturalistischen Erniedrigung wieder zur Höhe einer allgemeinen Kulturidee emporgeläutert und uns ein letztes Prinzip für die Lebensführung gegeben: die Erkenntnis der Zielstrebigkeit des Weltgeschehens ist uns ein Agens für die Entwickelung der Persönlichkeit geworden. Ist aber dies Ziel etwa kleiner als das der vergangenen Romantik? Ihre erhabene Tragik zwar überwindet es durch die bloße Anerkennung der menschlichen Begrenzung; seine Größe und Kulturbedeutung aber liegt darin, daß es über das Einzelindividuum hinaus in die Ewigkeit weist. Und in gleicher Weise wenden sich alle Einzelprobleme des Lebens von der romantischen Tragik ab zur stillen Größe eines in die Ewigkeit schauenden Strebens. Wie furchtbar klafft in der Romantik der Gegensatz zwischen mystisch-asketischer Vergeistigung und der Realität des Sinnenlebens! Da wird die Tragik zur Farce, und es ist die schlimmste Folge der romantischen »Willkür«, daß sie das Sinnenleben nicht zu höheren Formen zu adeln vermochte. Das aber hat die Gegenwart, die mit ihrem ganzen Bewußtsein tief in den Tatsachen der Wirk-

lichkeit ruht, gelernt; sie hat es gelernt, die Sinnenwelt zur Höhe ihres Zieles zu heben.

Das Problem der Liebe blieb den Romantikern in der Idee stecken. Erotik und Liebe wurden ihnen gesonderte Dinge. So versank die Erotik in die letzte Niedrigkeit und verblaßte die Liebe zum unerfüllbaren Ideal der Tristanliebe. Und wo sich bei Kleist der romantische Kampf des Problems bemächtigte, da wuchs der Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit zu einer furchtbaren Schuld des Individuums an. Die Gegenwart hat es gelernt, den Leib zu heiligen. Sie erkennt die Liebe als die lebendige Erfüllung ihrer Sehnsucht nach dem All, als ein Ideal, das dem Leben immanent ist, so, wie ihr letztes Ziel dem Leben immanent ist. *Dehmel*, der Neuromantiker, singt in den »Zwei Menschen«:

Es ist uns ein Ewig Einsames —
es ist das, was uns alle eint.
Es tut sich kund als Urgemeinsames,
je eigner es die Seele meint.
Sie wurzelt rings im grenzenlos Alleinen;
sie liebt es, sich im Weltspiel zu entzwein,
um immer wieder selig sich zu einen
durch Zwei, die grenzenlos allein.
So lebt die Liebe — das ist kein Traum.
So, Kind, erlebt Dein Herz im dürrsten Baum,
was ihm wohl oder wehe tut;
nur leiser, ferner, nicht so nah dem Blut.
Zwei Menschen lächeln über Zeit und Raum.

Wie die Liebe, so fand auch das romantische Problem der Kunst in der Gegenwart seine Erfüllung. Denn nun, da die Kunst, die die Romantik einem unerreichbaren Ziele dienstbar gemacht hatte, fest mit der Realität des Lebens

und der Erscheinungswelt verknüpft ist, vermag erst ihre große Kulturbedeutung wahrhaft fruchtbar zu werden. Liegt nicht der tiefere Grund für die künstlerische Formlosigkeit der eigentlichen alten Romantik in der Vernachlässigung der Lebens- und Erscheinungsrealitäten, die doch die Kunst als ihr Material zu achten hat? Heute ist aus der Liebe zu diesem Material eine überaus gereifte Technik in Dichtung und bildender Kunst erwachsen; heute sind alle Bedingungen gegeben für jene vollendete Harmonie, die das Kunstwerk nur aus der unmittelbaren Einheit von Sinnlichkeit und Idee schöpfen kann. Die Einheit von Sinnlichkeit und Idee ist es, die unserer Zeit die Möglichkeit einer harmonisch schöpferischen Lebensführung gibt; sie ist es, die als die notwendige Voraussetzung eines fruchtbar dauernden Zeitstils uns die Gewähr einer kommenden stilhaften Kulturepoche bietet.

ZWEITER TEIL

KRITISCHE STUDIEN ZUR NEUROMANTIK

ÄSTHETEN / DEKADENTEN UND MYSTIKER

UNSERE Zeit ist eine Zeit der Kulturschwankung, eine Zeit, in der das Sein den Menschen eine andere Gestalt zeigen will, eine Zeit, in der die Menschen es lernen wollen, das Sein und sich selber in dieser neuen Gestalt zu besitzen. Schon ist die Stufe des Naturalismus vorüber. Die alten Formen und Werte sind überwunden, doch auch schon die Liebe zu den kleinen Realitäten, die Lust am Erfassen des Neuen in den Einzelerscheinungen, in der sich stets eine naturalistische Kunst erschöpft. Wieder lenkt sich der Blick vom Einzelnen auf das Ganze, auf das Absolute, und die Kunst will nicht mehr nur die Erde, sie will wieder die Welt: sie ist wieder romantisch geworden.

Sollen wir es bedauern? Sollen wir nur die klassische Kunstform lieben und sie darum die höhere nennen, weil sie scheinbar allein das Wesen der Kunst erfüllt, in den Dingen die Harmonie der Erscheinung und ihres immanenten Wesens zu zeigen? Können wir nicht ebensowohl sagen: alle Kunst ist Sehnsucht nach unerreichtem Leben, und darum ist das wahre Wesen der Kunst romantisch? Entspricht nicht das Unvollendete, Unbegrenzte des Romantischen dem Wesen

der Welt, deren Geschehen ein fortdauernd unvollendetes, unbegrenztes, werdendes ist, und das die Kunst abbildet? Wir haben keinen Grund, die eine Kunstform über die andere zu stellen. Wir haben nur allen Grund, beide Formen und ihren Zusammenhang genetisch zu begreifen und zu würdigen. Wir haben zu bedenken, daß jede Zeit ihre Wahrheit und ihr Recht hat.

Inzwischen sind alle jene Strömungen aufgetreten, die in eine romantische Zeit hineinpassen. Da ist zuerst das *Ästhetentum,* jene empfindsame Kunst feinnerviger Menschen, die die Sehnsucht nach reiner Form beherrscht. Zu einer Zeit, wo eine feste Form als der Ausdruck fester ethischer Werte nicht mehr möglich ist, wo es gilt, sie zu erobern, stehen diese Künstler abseits vom Kampfe, zu dem sie nicht organisiert sind. Nicht mehr den alten ethischen Werten untertan, die ihnen zu grob geworden sind, ganz schon Menschen der neuen Lebensführung, ist ihnen ihre Kunst nicht Pflicht zur Welt. L'art pour l'art ist ihr Wort, und während sie die Kunst durch den Kampf um die kleinen Realitäten, durch die naturalistischen Tendenzen erniedrigt sehen, streben sie selber vergebens nach ihrem wahren Geiste. Es ist das Wesen des Ästhetentums, daß seinen Schöpfungen der ethische Gehalt, das gewaltig Lebendige alles Seins fehlt, das sich noch in klassischer Kunst zu höchstem Genusse offenbart, und das dieser den Charakter des Metaphysisch-Zweckmäßigen verleiht.

So steht das Ästhetentum der Aufgabe der Kunst, die Kultur zu erhöhen, allzu fern. Es ist eine Verfalls-

erscheinung, und seine Scheu vor dem Leben birgt Dekadence. Denn von der feinnervigen Zartheit des Ästheten ist nicht weit zur Nervenüberreiztheit des Dekadenten. Und wenn schon die Sehnsucht nach der reinen Form jenen vor dem quälenden Bacchantentum des Dekadenten bewahrt, so fehlt beiden doch die feste Zielhaftigkeit, der immanente ethische Lebenszweck Der Ästhet rettet sich vor dem Chaos des Lebens in die Abgeschlossenheit der starren Form, den Dekadenten verzehrt es zu perverser Sucht. Beide sind Sprossen desselben Kulturbodens.

Die Lyrik *Hugo von Hofmannsthals* ist ein Kultus der Sprache, der den Formen des vergangenen Klassizismus die letzten rhythmischen Möglichkeiten, die letzte Musik und Farbe entlockt — ein vornehm gemessener Totenkult; denn alles Leben ist in dieser Lyrik zu Traurigkeit und Traumhaftigkeit verblichen. Und die Dramen des Dichters sind lyrische Träume eines Lebens ohne Chaos, sind liebevoll und zart gemalte Bilder einer erlöschenden Lebensenergie. Bis Hofmannsthal die »Elektra« des Sophokles umdichtete und mit vieler Meisterschaft die tote Tragödie des Griechen zum lebendigen Denkmal des modernen Dekadententums erweckte. Der feine Ästhet vermochte nur darum mit so fortreißender Gewalt die wilde Sucht eines perversen, Mensch gewordenen Hasses in der Gestalt der Elektra und die entnervte Dekadence der Klytämnestra darzustellen, weil seine eigene trüb pessimistische Lebensauffassung mit ihrer gesteigerten Reizsamkeit nichts ist als eine durch hohe Kultur gebändigte Dekadence.

Freilich, in Hofmannsthals »Elektra« ist diese Dekadence noch verdeckt durch das historisch griechische Milieu — ein Gegensatz, der unecht wirkt, der gegen den historischen Sinn verstößt. — Das fällt bei *Oscar Wildes* »Salome« fort, die wohl das charakteristischste Zeugnis für die Verwandtschaft von Ästheten- und Dekadententum abgibt. Hier wächst die Handlung und die Darstellung organisch aus dem zugehörigen Kulturmilieu des Orientalisch-Judäischen hervor zu einem völlig einheitlichen Kunstwerk voll entzückender Sprachschönheit. Seltsam, daß der allmächtige Geist der Kunst noch dort Wundertaten verrichtet, wo seine Stätte nicht mehr ist. Doch auch das Sterben gehört noch zum Leben.

Von Hofmannsthal geht eine absteigende Linie über Wilde zu *Aubrey Beardsley*. Aus Wildes Werk spricht noch die Schönheit des Lebens, in ihm ist noch die krankhaft gesteigerte Sucht der Triebe gemildert und erhöht durch eine vollendet künstlerische Form. Bei Beardsley, dem genialen Zeichner, ist selbst die Form Sünde. Das Wesen des Dichterischen zwingt zu einem Maße, der Geist des Dichtwerkes lebt *neben* den Worten, die für sich einen stets kernhaft gesunden Empfindungsgehalt bedingen. In der Zeichnung ist die Form der Geist. Sie allein spricht zu uns. Und bei Beardsley spricht sie von maßlos gesteigerter Perversität aller Triebe; wie eine fanatisch herrschende Idee zwingt hier die Sünde das Leben zu verzehrender Hingabe. Und doch ist es ein Genuß zu sehen, wie auch diese äußerste Lebensmöglichkeit ihre künstlerischen Formen findet, und gar so vollendete, wie die Beardsleys.

Stefan George aber ist der Dichter, der weit über Hofmannsthal hinaus die letzten Schönheiten des Ästhetentums erschöpft hat, und der dennoch nach einer ganz anderen Richtung hinüberweist als dieser. Auch ihm ist die Außenwelt eine unendliche, ungeordnete Summe feinster Reize, und seine Dichtungen sind wundervolle Mosaike von reiner, zartester Farbenstufung. So ist er der Vollender jener neuen lyrischen Bestrebungen geworden, die die moderne Verfeinerung der nervösen Reizempfindungen zu künstlerischen *Impressionen* zu gestalten suchen. Auch darauf laufen diese Bestrebungen hinaus, den Rhythmus der Dichtung nicht mehr dem Klang der Worte allein, sondern vielmehr wesentlich diesen Impressionen selber zu entlocken. Schon die Dichter der naturalistischen Stufe hatten diesen »immanenten Rhythmus« gesucht, der an Stelle des schematisch gegebenen äußeren Rhythmus durch die Stimmung des Gedichtes selber immer wieder neu geboren werden sollte. Einseitig hatten sie äußeren Rhythmus und Reim der Worte absolut verworfen und in der Bekämpfung des lyrischen Epigonentums die »freien Rhythmen« als die allein berechtigten den klassischen Formen entgegengestellt.* Doch hatten sie damit zugleich das positive Prinzip der neuen lyrischen Technik ausgesprochen, das Prinzip des »immanenten Rhythmus«, das nun George zu einer harmonischen Kombination mit den alten Mitteln der Lyrik führte, so vollendet, daß seine Kunst der impressionistischen Stimmungen den endgültigen Sieg der neuen Technik bedeutet.

* Arno Holz »Die Revolution der Lyrik«.

Für George und Hofmannsthal ist die Außenwelt eine bunte Fülle ohne metaphysische Regel, und nicht die Bändigung des Chaos erscheint ihnen als der Sinn des Lebens. So sind sie beide Ästheten. Und doch stellen sie beide ihr Ich der Außenwelt in ganz verschiedener Weise entgegen, weisen sie als Persönlichkeiten nach ganz verschiedenen Richtungen. Hofmannsthals passiv empfangende Seele leidet unter der Wucht der äußeren Reize. Er ist skeptisch und pessimistisch, er weiß nicht den Sinn des Lebens, aber er sucht ihn auch nicht. Der Gehalt des Lebens ist ihm Traurigkeit, und nur die Form ist ihm Schönheit. So schafft er neben rein formalen Kunstwerken äußerlich und passiv gewonnener Impressionen Stimmungsgedichte voller Traurigkeit und Skepsis, neben der »Frau im Fenster« die »Ballade des äußeren Lebens« oder »Gestern«. Hofmannsthal weist zur Dekadence.

George ahnt überall das Wesen der Dinge, ihr Absolutes; er verknüpft das Ewige in sich selber mit dem Ewigen in den Dingen. Und doch ist ihm dies Ewige nicht lebendige Energie, nicht ein Gut, das er selber erringen müßte, es ist ihm ruhige, angeschaute Schönheit. So wird ihm alles traumhafte, kampflose Erfüllung, und nur eines scheidet ihn vom reinen Mystizismus: seine Sinnenfreude, seine ästhetische Genußfähigkeit, die ihn dem Leben zuwendet, das der Mystiker flieht. Er überwindet die formalistische Verskunst Hofmannsthals durch eine symbolwertige Verssprache und bezeichnet über Ästhetentum und Mystizismus hinaus einen Höhepunkt der modernen Lyrik.

Gedichte voll rhythmischer und malerischer Schönheit, voll der feinsten Stimmungen, voll herber Reife und stolzer Kultur hat uns Georges Kunst geschenkt, die unserem Leben näher steht, als die der Mystiker, und die doch so viele mystische Elemente einschließt. Kein Wunder; denn in Zeiten, wo sich die Menschen nach einer naturalistischen Revolution des Wirklichkeitssinnes wieder auf das Metaphysisch-Religiöse als die Grundlage alles Lebens besinnen, ist der *Mystizismus* als Form der Lebensanschauung und der Kunstbetätigung eine logische Erscheinung. Wie das Ästhetentum erscheint auch er als eine Flucht vor dem Chaos des neuen Lebens, ebenso einseitig, aber dennoch bedeutsamer für den Fortschritt. Ebenso einseitig: denn statt die neuen Lebensrealitäten, die neue Erscheinungsform des Seins kämpfend in feste dialektische Formen zu zwingen, wendet sich der Mystiker von ihnen ab zu einer ruhig sehnsuchtsvollen Anbetung des Ewigen. Bedeutsamer für den Fortschritt: denn wieder weist der Mystizismus nach dem Urquell aller Philosophie und Kunst, nach dem Ewigen in den Erscheinungen, und nun mögen kampfes- und sinnenfrohere Geister vollenden, was er anbahnte.

Ich habe zum Eingang die Bedeutung Maeterlincks für den Fortschritt unserer Kultur zu würdigen gesucht; für die Kunst beruht sie in einer klaren Entwickelung der Ziele und Umwandlung der modernen dramatischen Technik. Neben dem Interesse für das Werk dieses Künstlers zeigt sich der Sinn für das Mystische in einer Wiedererweckung der alten Mystiker, eines Meister Eckehart, Jakob Böhme und Angelus Silesius.

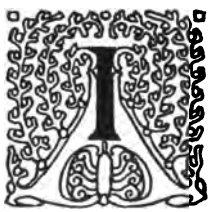
Lange vorher aber hatte in England in der Schule *der Präraffaeliten* der Mystizismus seinen Einzug in die bildenden Künste gehalten. Hier ist er, weit über die literarischen Erzeugnisse hinaus, zu einer reinen und vollkommenen Blüte gelangt. Diese Maler, an ihrer Spitze Burne-Jones, erzeugten mit ihrer Kunst der Linien- und Farbensymbolik eine Unendlichkeitsstimmung, die das neu erwachte metaphysische Bedürfnis zu mystischem Schauen und asketischer Lebensverneinung steigerte, — die typische Einseitigkeit des Mystizismus, die in Vernachlässigung aller Vernunftkultur den Kampf um die Realitäten des Lebens meidet. So ist denn den Werken dieser Schule ein femininer Ausdruck aufgeprägt, ein Ausdruck blutleerer Schwäche und sehnsüchtig untätiger Erregung, der freilich ihren verhaltenen Zauber nicht zu verdecken imstande ist. In Deutschland ist Melchior Lechter der Jünger dieser Kunstrichtung geworden.

Es ist klar, alle diese Schöpfungen in Dichtung und bildender Kunst sind getragen von dem Geist der neuen Weltanschauung; daher bergen sie alle in sich Entwickelungsmomente. In ihnen vollzieht sich die Vorbereitung, ja zum Teil die Bildung des neuen Stils. Das gilt zumal vom Technisch-Formalen.

Technik und Formelemente unserer Lyrik verdanken wir vorwiegend George und dem Ästhetentum; der Dramatik gab, neben Ibsen, Maeterlinck ihre feste Zielheit, wenn schon mehr als Gesetzgeber, denn als schaffender Künstler, und in gleicher Weise ging von den Präraffaeliten eine überaus bedeutsame Befruchtung der Ornamentik und des Kunstgewerbes aus. Dinge, die

scheinbar so entfernt und unabhängig voneinander stehen, traten hier in einen inneren Zusammenhang. Das ergab sich aus der Eigenart des Präraffaelitentums, ja, wenn man den Maßstab des Malerischen anlegt, aus ihrer technischen Unvollkommenheit. Denn diese Präraffaeliten gingen mit Absicht auf die Primitiven des Trecento und Quattrocento zurück. Sie vereinfachten den Farbeneindruck und schieden die Farbengrenzen durch scharfe Konturen. So stellten sie sich in Gegensatz zu der ganzen Entwickelung der modernen Maltechnik. Innerhalb dieser Beschränkung erzielten sie dann ihre Wirkung einmal durch die Farbenwahl: in völliger Abstraktion von der Realität erzeugten sie durch ihre tief gesättigten, leuchtenden Töne wundervoll harmonische Kontraste. Dann aber vor allem durch die Linienführung, deren eigentümlich organischer Schwung und symbolischer Wert ihren Bildern erst den Charakter moderner Schöpfungen verlieh. Diese absichtlich primitive Technik war zu ihren Persönlichkeitszielen allein geeignet: die Beherrschung und Übertönung des Körperhaften durch die Linien ebensowohl, wie die Vereinfachung und Sättigung der Farbentöne sind zu asketischer Traumhaftigkeit und mystischer Versenkung äquivalente technische Werte. So ging hier von der Malerei eine Ausbildung der spezifisch modernen Linienführung und -symbolik aus, deren sich die architektonische Ornamentik und noch weit mehr das ganze Kunstgewerbe nachahmend und machtvoll eigenschöpferisch bemächtigte.

SPUREN DER DRAMATISCHEN STILBILDUNG



N der Dichtkunst kulminiert die Stilbildung mit einer Klassizität des Dramas; dahin drängt sie als zu ihrem letzten Ziel. Das ist im Wesen des Dramas innerlich begründet. Als ein Abbild des Menschenlebens ist dieses ein Symbol der Weltanschauung, ein Symbol des Ethischen in seiner Totalität; es spiegelt das Verhäl nis des Menschen zum Weltganzen in der denkbar intensivsten und umfassendsten Form, in der Darstellung des Menschenlebens selber. Die Stilbildung also, die darauf ausgeht, den ethischen Gehalt des Weltgeschehens zur inneren künstlerischen Form organisch zu gestalten, hat naturgemäß das Drama als ihr letztes, höchstes Objekt: an der dramatischen Entwickelung muß die ethische Entwickelung künstlerisch ihr innerstes Wesen klar und restlos entfalten.

In Wahrheit ist denn auch die Geschichte des Dramas von den Anfängen des neuen Zeitalters um 1750 bis auf unsere Tage gleichzeitig die Geschichte der ethischen Grundlagen dieses Zeitraumes. Wie an früherer Stelle aus allgemeinen Betrachtungen geschlossen wurde, ist diese Geschichte diejenige des autonomen, absoluten Individualismus, der dann in der Gegenwart in den relativen Individualismus umschlägt.

1. VON SCHILLER ZU IBSEN

Tragisch war in der Weltanschauung der alten Romantiker das ethische Grundprinzip selber, der absolute Individualismus: der Mensch will ohne jede autoritative Beschränkung, rein durch sich selber vermöge seiner inneren Freiheit zur absoluten Erfüllung — und ist an das endliche Leben gebunden. Es ist ohne weiteres klar, daß diese tragische Grundauffassung dem Drama direkt konform war, daß sie die dramatische Produktion mächtig anregen mußte; Schiller, Kleist, Goethe und selbst noch Hebbel sind davon die Zeugen.

Das Drama der »Stürmer und Dränger« einschließlich der naturalistischen Dramen Schillers bahnte dieser Anschauungsweise den Weg. In der engeren Form des Naturalismus vertrat es das freie Recht des einzelnen Menschen im Kampf gegen die Klassenunterschiede. Aber erst in der späteren Erhöhung dieses Dramas offenbarte sich die eigentliche Tragik: als die Menschen sich von den Schranken der Autorität befreit fühlten, standen sie mit einem Male gebannt vor der tragischen Endlichkeit des Individuums. Da erwuchs denn aus dem Gegensatz von innerer Freiheit und endlicher Begrenztheit konsequent die historische Tragödie Schillers und das romantische Drama Kleists. *Schiller* erfaßt die Tragik seiner Zeit nicht als ein Mensch, den sie in seinem innersten Leben als die finstere Macht des Chaotischen bedroht; er faßt sie begrifflich und ästhetisch als ein würdiges Phänomen für die künstlerische Ge-

staltung. So zeichnet er seine idealisierten Helden auf einem großen historischen Hintergrund. Denn die innere Freiheit verlangt künstlerisch die äußerste Potenzierung der Persönlichkeit; der auf das Höchste gerichtete Wille des Individuums wird zum Schöpfer der Weltgeschichte. Das führt zur Darstellung des heldenhaften Trägers eines historischen Vorgangs von hoher Bedeutung. Das Übermaß des Willens aber, das die menschliche Begrenzung überschreitet, wird dem Helden zur Schuld, die das Schicksal rächt. So gebiert das tragische Moment das Schuldmotiv. Die menschliche Begrenzung erscheint als die schicksalsmäßig wirkende sittliche Macht, die dem Individuum das Maß vorschreibt. Der eigentliche Dramatiker seiner Zeit jedoch ist *Kleist*. Er erschöpft die Tragik in ihrer ganzen furchtbaren Realität, ihm wird das Leben selber in seinen letzten Gründen eine zwiespältige Macht, die Vernichtung schafft. In seinen Dramen will der Mensch über Gut und Böse hinaus die letzte Erfüllung seiner Seele und scheitert elend an dem Übermaß seines Willens und an der Gebundenheit des Lebens. *Goethe*, der alle Phasen dieser Entwickelung überwindet, beugt die Tragik zu klassischer Ruhe, die die formale Vollendung Schillers mit dem chaotisch Lebendigen zur wahrhaft künstlerischen Formung, zur organisch inneren Form vereint. Durch solche künstlerische Bändigung der Tragik machte diese Goethe erst zu einem positiven ethischen Wert, zu einer ethischen Grundlage, die das Leben nicht auflöst, sondern eine feste Lebensmöglichkeit gewährt.

Mit *Hebbel* setzt eine neue dramatische Phase ein,

die schon durchaus modernen Charakter trägt. Wenn schon Hebbel nach einer Richtung in die alte Zeit hineinragt, so kann man doch sagen: mit ihm beginnt das moderne Drama. Denn die spezifische Differenz Hebbels gegen seine Vorgänger liegt in der Auffassung des Verhältnisses von Individuum und Weltganzem. *Bisher war nur das Individuum in seiner Idealität für den Dramatiker der Blickpunkt ins Unendliche; nun wird es für Hebbel das Weltganze — und bleibt es für die ganze folgende Dramatik.* Hebbel erscheint die ewige Gesetzmäßigkeit, die Organisation der Welt, die Weltidee als die absolute Macht, von der das Individualgesetz nur ein Teil ist. Sie bleibt über das Lebensgesetz, über die Organisation des Individuums hinaus erhalten; sie *muß* im tragischen Konflikt mit diesem Gesetz erhalten bleiben. Damit vollzieht Hebbel den ersten Schritt zum modernen relativen Individualismus; denn damit erscheint bei ihm zum erstenmal der freie Mensch gebeugt unter die Ordnung der Welt. Freilich, Individualgesetz und Weltgesetz sind Hebbel noch tragische Gegensätze: das endliche Individualgesetz zerschellt am Gesetz der ewigen Weltidee, es ist noch keine bloße Funktion, keine bloße Konsequenz des Weltgesetzes. Individuum und Welt stehen einander gegenüber als eine Macht gegen die andere, und so muß Hebbel beide mit Größe ausstatten, um die letzte Bedeutung dieser Tragik zu fassen; auch er wird zur historischen Tragödie hingedrängt, denn er braucht große Menschen in einem großen Rahmen des Geschehens. Die erkannte Gesetzmäßigkeit des Geschehens

weist zur Moderne hinüber, die tragische Gegensätzlichkeit verbindet ihn mit der vergangenen Zeit.

Vieles ist schon mit Hebbel für das moderne Drama gewonnen. Gesetz ist Notwendigkeit. Mit Notwendigkeit ausgerüstet stehen nun individuelles Geschehen und Weltgeschehen gegeneinander. Und so verschwindet aus dem Drama alles Zufällige, Episodenhafte. Die Handlung stützt sich nicht mehr auf rein äußerliche Verhältnisse, sie wächst ganz aus dem Charakter, aus dem seelischen Gesetz der Menschen. Die tragische Schuld ist nun eine aus der Charakternotwendigkeit unvermeidlich folgende Verletzung der ewigen Gesetze — eine Schuld, die gerade der große und gute Mensch begehen kann. Daß er sie begehen *muß*, daß er sie *erleidet*, das ist die spezifische Tragik der Hebbelschen Dramen. Schillers Helden überschreiten in innerer Freiheit des Handelns ihr Maß und werden dafür vom Schicksal gestraft. Hebbels Helden vollziehen mit innerer Notwendigkeit ihr Wesen und geraten dabei in Widerstreit mit dem notwendigen Weltgesetz. Wallenstein und Holofernes, die Jungfrau von Orleans und Judith zeigen völlig den Gegensatz. Wallenstein und Johanna verletzen vermöge einer freien Entschließung die ihnen vom Schicksal gebotene Pflicht; Holofernes und Judith erfüllen restlos ihr Wesen und stürzen so in die Tragik ohne Schuld. Vor Hebbel herrscht die Tragik der Freiheit, bei Hebbel die der Notwendigkeit.

Hebbel bildet damit eine eigenartige Übergangsstufe zum modernen Drama. Aber er ist dennoch von diesem

so weit getrennt, daß es nicht unmittelbar an seine Art der Dramatik anknüpfen konnte, sondern zu seiner Entstehung einer völlig neuen Stilbildung bedurfte bezw. noch bedarf. Die ethische Grundauffassung allerdings, aus der das neue Drama hervorwächst, ist eine konsequente Fortsetzung der Hebbelschen Weltanschauung. Der Gegensatz zwischen den Normen des Einzellebens und der Weltidee verschwindet; das Gesetz des Individuums wird dem Weltgesetz dienstbar, es wird ein Mittel zum Zweck des Weltganzen, so zwar, daß der Mensch ein Glied in der aufsteigenden Entwickelung der Welt nach ihrem Ziele zu bildet. Der neue ethische Grundsatz lautet: der metaphysische Zweck des Weltgeschehens erfüllt sich im Einzelleben, soweit es die begrenzte Organisation des Menschen zuläßt; und der Imperativ der neuen Ethik lautet: erfülle dich selber, damit sich die Menschheit erfülle. Der Gegensatz zwischen der Tatsache der Individuation und dem Weltganzen, der noch bei Hebbel als außerhalb des Menschen stehend empfunden wird, ist nun ganz verinnerlicht, wird ganz in die Seele des Menschen verlegt. Wenn der Mensch sein eigenes Wesen im Hinblick auf das Weltganze restlos erfüllt hat, so hat er die Glückseligkeit erreicht. Das Ideal des Individuums also steht nicht mehr außerhalb des Lebens, es strebt nach Erfüllung im Leben. Mit der fortschreitenden Gestaltung der neuen Dramatik von der naturalistischen Stufe an läutert sich diese neue Grundlage der Ethik zu immer höherer Reinheit empor.

2. IBSEN

In der heutigen dramatischen Stilbildung gewinnt das naturalistische Drama eine ungleich höhere Bedeutung als dasjenige der Sturm- und Drangperiode. Denn es ruht in der Kraft eines Einzelnen, Großen, in der Kraft Ibsens. Und je weiter wir uns von ihm entfernen, je mehr er für uns Vergangenheit wird, um so festere Umrisse gewinnt die Größe Ibsens. Er ist dem Euripides vergleichbar. Wie dieser, erhebt er die kleinen Interessen des naturalistischen Kampfes auf die Höhe der Menschheitsidee; wie dieser, formt er die Tragik des Unterganges einer Weltanschauung.

In seinen ersten Dramen — ich sehe dabei freilich von den Werken seiner Jugendzeit ab — ist Ibsen durchaus Naturalist; da kämpft er gegen die Gesellschaft und die Ehe. Er erkennt das neue ethische Prinzip an seinem Gegensatz; er erkennt, daß die Gesellschaft und die Ehe das Recht des Individuums auf sich selber, auf die Entfaltung der eigenen Persönlichkeit zunichte machen, daß beide auf die Lüge gegründet sind: die Gesellschaft zwingt den Menschen in eine lügenhafte Moral, in lügenhafte Vorurteile, sie raubt ihm seine Entwickelungsmöglichkeiten, »sie tötet das Individuum«; in der Ehe ist das Weib eine Sache, das Eigentum des Mannes, die Ehe ist nicht die Gemeinschaft zweier freier Persönlichkeiten.

In diesen ersten Dramen fällt Ibsen ganz den engen Tendenzen des Naturalismus anheim. Freilich waren

diese damals eine aus den Kulturbedingungen herauswachsende Notwendigkeit, und als diese genetische Notwendigkeit hatte auch das naturalistische Drama seine Existenzberechtigung. Aber künstlerisch ist es ein Zwitter; es gibt tragisch, was seinem Wesen nach nicht tragisch ist. Vielmehr ist die Befreiung von überwundenen Werten Sache der Komödie. Denn die Komödie verneint ebensowohl das ganze Leben wie seine Teilerscheinungen. Sie ist die niedrigere Kunstform, die solchen niedrigeren Zielen gerecht wird. Die Tragödie dagegen bejaht über alle Tragik hinaus in ihrer Endstimmung das Leben. Denn diese Endstimmung ist Weltseelenstimmung, die das tragische Geschehen als das immanente Wesen des Seins bejaht und damit höchste Daseinsfreude verbindet. Das wahre künstlerische Instrument wäre also hier für Ibsen die Ironie, die Komödie gewesen. Weil weder er noch die deutschen Naturalisten diese Form wählten, darum verfiel ihre Kunst der unbehaglichen Enge des Alltags oder der Poesielosigkeit begrifflicher Konstruktion: sie zieht herab, wo das wahrhaft Tragische zum höchsten Allgefühl erhebt.

Ibsen schritt über die naturalistischen Ziele hinweg zu größerer Allgemeinheit und Tiefe. Er dichtete die Dramen »Rosmersholm«, »Baumeister Solneß«, »Wenn wir Toten erwachen«. Hier kämpft er nicht mehr um das Recht des Menschen auf sich selber, hier steigt er zum freien Menschen selbst empor; hier sucht er die Pflicht des freien Menschen, seine Ideale — und findet sie nicht. Mit seinem Machtwort: »Freiheit dem Individuum« hat er die alte Weltanschauung zerstört; nun

weiß er für den Menschen kein letztes Ziel, das ihm den Sinn des Lebens gäbe. So gestaltet er die Tragik der Dekadence, die Tragik jener Übergangsmenschen, die zwischen zwei Weltanschauungen die alten Werte verachten und nicht die Kraft haben, aus den neuen Werten ein festes Gebäude zu errichten als die ethische Grundlage zu einem schaffensfreudigen Leben. Die Grundstimmung in den letzten Dramen Ibsens ist ein verzweiflungsvoller Pessimismus, nicht etwa ein solcher, der dennoch eine positive Lebensmöglichkeit gewährt, wie derjenige Schopenhauers und der alten Romantiker, sondern ein Pessimismus aus Kraft- und Ziellosigkeit. Das hat Ibsen erkannt, daß das Ideal des Individuums nicht über dem Leben steht, sondern im Leben erfüllt sein will; aber dennoch wird ihm das Leben ein Gegensatz zum Ideal, an das er nicht glaubt. Er hat es nur als eine kraftlose verzehrende Sehnsucht, als eine unheimliche Macht, es vermählt sich ihm nicht mit dem Leben zu einer harmonischen Einheit.

Für die Entwickelung der modernen Dramatik hat Ibsen überaus viel positiv Fruchtbares geleistet. Sein Drama ist eine völlig neue Kunstform, die auf der Verinnerlichung des dramatischen Ereignisses zu einer Folge von psychischen Vorgängen beruht. Es erscheint als eine Analyse seelischer Begebenheiten, denen gegenüber die äußere Handlung fast verschwindet; diese wirkt nur noch als der feste Punkt, an den sich die psychischen Vorgänge ankristallisieren. Eine solche psychische Analyse als eine dramatisch straffe Gestaltung mit steigender Spannung des Interesses bis

zur Katastrophe zu geben, ist eine Kunst, die Ibsen unübertrefflich meistert. Zumal in seinen letzten Dramen wächst sie ins suggestiv Große hinein. Da zeichnet er die Überreiztheit dekadenter Menschen, bei denen jede kleinste Gefühlsregung Bedeutung gewinnt, die jeden ihrer Gedanken in scharfer psychischer Selbstanalyse kontrollieren. Dabei dringt er bis zu den letzten Tiefen der Seele und lockt aus ihrem Abgrund das wunderbar Mystische, das Unergründliche des Lebens als ein dunkles Geheimnis, als eine dumpfe unerfüllbare Sehnsucht hervor. Und nun lebt dieses Mystische zwischen den spärlichen Worten des Dialogs als die Atmosphäre, die das Drama durchzieht und beherrscht und seine Größe ausmacht. Schaudernd fühlt Ibsen das Unendliche im endlichen Menschen. Hier also offenbart sich die wesenhafte ethische Differenz Ibsens gegen Hebbel: das ewige Weltgesetz, das Hebbel über den Menschen walten sieht, ahnt Ibsen als den geheimnisvollen Untergrund der Menschenseele selber. Nur ist es dem Pessimisten noch keine schöpferisch fruchtbare Macht.

Mit solcher künstlerischen Erhellung des Unbewußten im Menschen, die sich im Drama notwendig an die Vertiefung der Lebensprobleme knüpft, die dramatisch nur durch die Gestaltung der letzten Prinzipien des Menschenlebens gewonnen werden kann, hat Ibsen den Kreis der naturalistischen Ziele durchbrochen. Dabei gewinnen diese letzten ethischen Prinzipien bei Ibsen durchaus die Form, die sie vermöge der ganzen ethischen Entwickelung nehmen mußten: die Form des relativen

Individualismus, bei dem der Mensch sich als ein Stück des Unendlichen fühlt, bei dem der endliche Mensch das Unendliche in sich selber findet. Freilich wirkt bei Ibsen diese Anschauung nur erst negativ und noch nicht als das positive, befreiende Ferment des Lebens, noch nicht als eine über das Individuum hinausweisende metaphysische Hoffnung.

Rein äußerlich, in einer niedrigeren Form hatte schon das naturalistische Drama Ibsens und besonders das der deutschen Naturalisten dieses neue Bewußtsein von dem Verhältnis des Menschen zum Weltganzen. Hier war es aus den naturwissenschaftlich-biologischen Erkenntnissen abgeleitet, die lehrten, den Menschen nicht mehr als ein isoliertes Einzelwesen, sondern als Produkt und Konsequenz seiner Umgebung, seines »Milieus« aufzufassen; aus ihm wächst der Mensch heraus als aus seinem Nährboden. Diese Auffassung mit allen ihren moralischen Konsequenzen wurde der treibende Grund für die Entstehung des naturalistischen Dramas. Sie war auch der Grund für die »Milieumalerei«; denn als ihre logische Folge trat nun an die dramatische Technik die Forderung heran, den Menschen innerhalb der ihm natürlich eignen Sphäre darzustellen, und die Handlung nur als den naturgemäßen Ausfluß einer solchen Einheit der Menschen und ihrer Umgebung unter Ausschaltung alles Zufälligen zu gestalten. Damit vollzog das naturalistische Drama seine Funktion: die Stilelemente für das neue Drama zu schaffen. Ibsen erhöhte diese Formen zu konsequenter Verinnerlichung.

3. MAETERLINCK

Es galt, nach Ibsen die Tragik der Hoffnungslosigkeit zu überwinden, das unendliche Unbewußte, das als der Urgrund der Seele erkannt war, von seiner Verneinung zu befreien. Diesen Schritt tat der Mystiker Maeterlinck, der an die Stelle der Verneinung die Anbetung, die schrankenlose Hingabe setzte. Scheinbar war seine Dramatik von derjenigen Ibsens weit entfernt, sie erschien den Menschen als der Gegensatz zu dieser, als ein seltsam Neues; und doch war sie ihre direkte Folge, so sehr, daß die dramaturgischen Forderungen Maeterlincks — allerdings in einer durch seinen Mystizismus bedingten Abbiegung — klar die Ziele aussprachen, denen das moderne Drama bis dahin zugestrebt hatte.

Maeterlinck hat seine dramaturgischen Forderungen im »Schatz der Armen« formuliert, und es ist überaus interessant zu sehen, wie sie aus seiner mystischen Weltanschauung fließen und doch nur deshalb in den letzten Entwickelungsphasen der Dramatik gründen, weil auch seine Weltanschauung auf durchaus moderne philosophische und ethische Voraussetzungen gegründet ist. So fordert er die »Verinnerlichung« des dramatischen Vorganges und, ebenso wie die Naturalisten, die »Tragik des Alltags« als die Konsequenz seiner Ethik:

Dem Mystiker, der in ekstatischem Schauen über die Grenzen menschlicher Vernunft hinaus zu dem unwandelbar reinen Sein hinstrebt, sind Vernunft und Kultur nur ein unwahrer, nichtssagender Schein, ist

das alltägliche Leben nur ein Traumzustand, der dem Menschen sein wahres Wesen verhüllt: »Wir besitzen ein tieferes und unerschöpflicheres Ich, als das der Leidenschaften und der reinen Vernunft«, und nicht auf der Schwelle der Leidenschaften findet man die reinen Gesetze unseres Lebens. Hinter der scheinbaren Logik der Ereignisse und der Tatkraft des Lebens stehen diese Gesetze, die verborgen als das allmächtige Geschick unser Leben beherrschen. Und das ist das Wesen aller Poesie, daß sie uns in den Dingen das Walten des Schicksals offenbart. »Der Dichter setzt dem gewöhnlichen Leben, ich weiß nicht was, hinzu — es ist das Geheimnis der Dichter — und plötzlich erscheint es in seinen unendlichen Beziehungen und seinem feierlichen Elend.« Davon aber, sagt Maeterlinck weiter, wie die Menschheit das unsichtbare Geschick in den Dingen erfaßt, davon hängt die Art ihres Theaters ab. In den Dramen der Griechen war das Schicksal die allmächtige Gewalt, die unerforschlich und jenseits alles Menschlichen die Welt beherrschte und die Tragik schuf. Die großen Dramatiker der Neuzeit dagegen, Shakespeare, Racine und ihre Nachfolger verlegten die Macht über das Leben in das Menschenherz allein. Da stammt alle Tragik aus den Leidenschaften, und der Mensch schafft sich seinen Untergang selber. Heute wieder erwacht der Begriff des Schicksals; heute sehen wir, wie es verborgen das Leben durchzieht und gestaltet, und wie aus ihm alles Unheil erwächst. So wird uns denn das neue Theater die Natur des Unglücks aufweisen. »Man hält sich nicht

mehr bei den Wirkungen des Unglücks, sondern bei dem Unglück selbst auf; man will sein Wesen und seine Gesetze wissen.«

Zwar sind auch Maeterlinck die Werke der großen Tragiker mystische Rufe, die dem äußeren Leben ihrer Gedichte nicht angehören; und heute ist für uns die »Tragik der großen Abenteuer« vorbei. Nicht die großen Ereignisse, nicht die Abenteuer und Leidenschaften sind die Spuren und Momente des tiefen Lebens; sie gehören der Oberfläche an: »Was können mir Wesen sagen, die von einer fixen Idee besessen sind und keine Zeit zum Leben haben, weil sie einen Nebenbuhler oder eine Geliebte umbringen müssen?« »Die Eifersucht des Othello liegt ein für allemal in den ersten Kreisen des Menschlichen.« Und »öffnet nicht, wenn ein Mensch sich vor dem Tode sicher glaubt, die sonderbare und schweigende Tragödie des Daseins und der Unermeßlichkeit in Wahrheit erst die Tore ihrer Bühne? Erreicht mein Leben erst dann seinen Gipfel, wenn ich vor einem nackten Schwerte fliehe? Und ist es immer nur im Kusse hoch erhaben? Gibt es keine anderen Augenblicke, wo man beständigere und reinere Stimmen vernimmt?« Darum also handelt es sich heute, all die Geheimnisse, all die Größe und Ernsthaftigkeit des alltäglichen Lebens wahrzunehmen, die unsichtbaren Bande aufzudecken, durch die das alltägliche Leben mit seinem geheimnisvollen Untergrunde verknüpft ist. Es gibt eine alltägliche Tragik, die viel wahrer und tiefer ist und unserem wahren Wesen weit mehr entspricht, als die Tragik der großen Abenteuer.

Die Tragik des Alltags aber verlangt eine besondere Technik. Soll auf der Bühne aus dem Ereignis des Alltags das Walten des unendlichen Seins hervorleuchten, sollen sich in den Menschen des Dramas die verhüllten Regungen der Seele offenbaren, die ihre Handlungen, ihnen selber unbewußt, erzeugen, so muß die alte Technik verlassen werden. Denn diese ergab sich daraus, daß in den großen Ereignissen, im Spiel der Leidenschaften der tragische Gehalt logisch offen zutage trat. Der verborgene Seinsgehalt des Alltags aber läßt sich nicht durch die gewöhnlichen Worte aufdecken, in denen sich die äußere Logik der Handlung ausprägt. Dazu bedarf es der feinen Zwischenworte, des »unnötigen Dialogs«, in dem in Wahrheit die Stimmung des Dramas ruht. Ibsen, sagt Maeterlinck, ist der erste, der die Symbolik des »Zwischendialogs« benutzte, um in seinen Helden den Dunstkreis der Seelen zu enthüllen.

Aus der Ahnung des Unbewußten, aus der Erkenntnis, daß der unbewußte Untergrund der Seele die letzte wesenhafte Wahrheit ist, ergeben sich dem Dichter seine dramatischen Grundsätze folgerichtig in moderner Form. Ihre Begründung ist einseitig und mehr künstlerisch empfunden als logisch durchdacht. Besonders seltsam ist es, daß Maeterlinck mit den Naturalisten in der Forderung nach einer Tragik des Alltags übereinstimmt. Die Gründe dazu sind in beiden Fällen durchaus verschieden. Den Naturalisten war es eine Forderung nach Realität, nach Lebenswahrheit, und geblendet von der Fülle des neuen Materials, das

künstlerisch zu erobern war, blieb ihre Dramatik, den höchsten Zielen fern, im kleinen stecken. Ihre Wirkungen blieben kleine Sensationen; es fehlte ihnen der Unendlichkeitswert. Gerade diesen aber will Maeterlinck dem Alltag entlocken. »Poesie«, sagt er, »hat keinen anderen Zweck als den, die großen Straßen, die vom Sichtbaren zum Unsichtbaren führen, offen zu halten.« Und damit hat er dem Naturalismus gegenüber die dramatische Forderung an sich formuliert. Denn erst dann vermittelt ein Ereignis, ein Seelenvorgang die tragische Stimmung, wenn aus ihm das unendliche Sein hervorleuchtet, wenn die Einzelerscheinung ihren Anteil am Absoluten offenbart. Freilich, Maeterlinck sieht mit dem gesteigerten Sinne mystischen Schauens in den einfachen Verhältnissen des Lebens tiefste Unendlichkeitsbeziehungen. Das verleiht seinen Dramen das charakteristische Gepräge. Doch widerstreitet die Forderung nach alltäglicher Tragik dem Wesen des Dramas. Zwar ist es Sache der Kunst im allgemeinen, den Seinsgehalt des Alltags zu objektivieren. Aber Sache des Dramas ist es, das höchste Maß künstlerischer Möglichkeiten zu erschöpfen, die letzten, großen Prinzipien des Menschentums zu versinnlichen. Dazu gehört heute ein nach den höchsten Kulturprinzipien geprägtes, verinnerlichtes Leben. Denn nur ein solches Leben vermag uns den großen Gang der Kultur zu symbolisieren; das Ringen des Menschen, die bewußte Individualität des Helden erst schaffen die heroische Weltseelenstimmung. Der Alltag hat nicht diese Höhe und Ernsthaftigkeit. Es gibt eine Stimmungsmalerei

des Alltags, aber es gibt keine Dramatik des Alltags. Maeterlinck sah in der Zeit seiner mystischen Lebensverachtung nicht den dramatischen Wert der Persönlichkeit als eines Kulturträgers.

Solange Maeterlinck in seinem fatalistischen Pessimismus die einzige Freude des Menschen in der Abkehr vom Leben und in der mystischen Versenkung erblickte, war seine Kunst erfüllt vom Unglück des Lebens und den Schrecknissen des Todes. In seinen ersten Dramen herrscht eine schweigsame Stimmung der Angst und des Geheimnisvollen. Hinter den Ereignissen fühlen wir die Last und die Drohungen des Schicksals — dieses Schicksals, das wir nicht ändern können, und das uns zu müder Unfreiheit zwingt, das uns durch seine heimlichen Überfälle mit Angst erfüllt, und das aus dem Leben nur ein freudeloses Wandern zum Tode macht.

In seinem ersten Drama, der »Prinzessin Maleine«, freilich wird diese Stimmung noch nicht durch die Mittel der »Tragik des Alltags« erzeugt. Vielmehr erfüllen gerade die abenteuerlichsten Begebenheiten und die verbrecherischen Taten der Leidenschaften die Handlung. Der Dichter sah sein Ziel noch nicht klar vor Augen. Doch sind schon in diesem Drama die märchenzarte Maleine und der untätige, schicksalsmüde Prinz charakteristische Gestalten Maeterlinckscher Poesie, die in ihrer Schemenhaftigkeit die ganze Verinnerlichung mystischer Lebensabkehr symbolisieren.

Von nun an aber gewinnt der Dichter allmählich die Herrschaft über seine Technik. Eine Reihe von Ein-

aktern verdichtet die Stimmungen der »Prinzessin Maleine« zu direkter Angst vor dem Tode. Unsichtbar schreitet der Allvernichter Tod über die Bühne, als etwas Persönliches, als ein Grauen erregendes Gespenst. Drei dieser Einakter zumal, »Der Eindringling«, »Die Blinden« und »Im Innern«, streben nach jener »Tragik des Alltags«, die der Dichter selbst forderte, und zu jener Einfachheit, die das Gegenteil einer dramatischen Handlung im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist. Dialog und Milieu erzeugen durch ihren Zusammenklang die Stimmung des Geheimnisvollen und des verhaltenen Grauens. Doch nur widerwillig geben wir uns solchen Stimmungen hin. Diese bleiche Angst vor dem Tode ist ja freilich bei dem Mystiker verständlich. Aber da sind wir gerade bei dem Punkte angelangt, wo der Mystizismus ausschweifend erscheint. Uns Menschen, die eine gesunde Kultur der realen Vernunft trotz unseres metaphysischen Bedürfnisses vor der entnervenden Hingabe an eine unstillbare Sehnsucht bewahrt, uns ist solche Angst fremd, ja kindisch und unwürdig. Für uns liegt das Problem des Todes, soll es dramatisch gefaßt werden, tiefer; es ist uns ein großes Problem, ein gewaltiger Kulturfaktor in dem Ringen der Menschheit, und nur so gewinnt es tragischen Wert.

Auf den engen Bereich solcher Angststimmung jedoch bleibt Maeterlinck nicht beschränkt. »Pelleas und Melisande« zeigt zum erstenmal die volle Entfaltung mystischer Stimmungskunst; zum erstenmal offenbart der Dichter in diesem Drama seine meisterhafte Kunst der Liebesszenen. Nicht mit falschem Pathos, durch

das einfache, leise werbende Wort, durch den gedämpften Ton und die zarte Gebärde offenbaren seine Menschen jene tiefste und wahrste Liebe, die eine »Liebe der Seelen« ist, und die den Liebenden Welt und Schicksal wird. Und hier auch hat Maeterlinck jene Verinnerlichung der Affekte erreicht, die er im »Schatz der Armen« vom Drama fordert. Denn gerade die unbewußten, verschleierten Regungen der Seele, die die beiden Liebenden miteinander verbindet, brechen zwischen den Worten des Dialogs hervor und verleihen ihm seine heimliche Stimmung.

Wahrlich, Maeterlinck ist ein echter Künstler; und er ist dennoch kein Dramatiker. Seine Kunst strebt bewußt zu ihrem Ursprung hin. Er, der Mystiker, schöpft an den Quellen, und daher ist seine Kunst eine tiefe Offenbarung der Welt an sich; sie ist reinste pantheistische Weltseelenstimmung. Darin gebühren dem Dichter alle Ehren vollendeter Meisterschaft. Und dennoch, mag uns der sehnsuchtsvolle Traum der Menschheit noch so lockend dieses Meisters Wege weisen, das unabweisbar sichere Empfinden ergreift uns immer wieder, daß seine Kunst in Wirklichkeit ein Ende, eine sterile Manier ist. Wir vermissen in ihr das Leben. Der Fehler seiner Kunst ist der Fehler seiner Weltanschauung. Sein Mystizismus ist eine unfruchtbare Einseitigkeit, und nur als die Idee des Metaphysischen vermag er unsere Vernunftkultur zu durchdringen. Ebenso soll das Künstlerische die Realitäten des Lebens durchtränken und sich an ihnen offenbaren, während Maeterlincks Kunstideal eine Befreiung von allem Leben

ist. Seine Kunst bleibt ein Torso; sie sollte starre, stumme Bewegungslosigkeit sein, und dennoch bedarf sie der Bewegung und der Worte.

Maeterlincks Ziel, die Verinnerlichung, und die Notwendigkeit, diese an Lebensrealitäten zu objektivieren, sind für ihn unvereinbare Gegensätze. So fehlt seinen Dramen vor allem die Plastik bewegten Lebens, seine Gestalten wandeln wie im Traum über die Bühne, und da, wo eine anschauliche Darstellung als solche wirken sollte, vernimmt man statt dessen philosophische Sätze mystischer Weisheit. Er ist so wenig Dramatiker, daß ihm der dramatische Vorgang fast zur leeren Form wird für die Liebreize seiner feinen Stimmungsmalerei.

Als Beweis führe ich nur »Pelleas und Melisande« an. Eine märchenhaft-romantische Fabel, ein märchenhaft-romantisches Milieu, und hier, wie in der »Prinzessin Maleine«, die graziöse Naivität des Märchens beschwert durch die müde Ergebenheit der Gestalten und die kalte Grausamkeit des Geschicks. Ist es nicht sonderbar, daß derselbe Maeterlinck, der die »Tragik der Abenteuer« für überwunden erklärte, der die Eifersucht des Othello in die »ersten Kreise des Menschlichen« wies, in seinen Dramen dem Märchen, den Abenteuern und Leidenschaften das Wort leiht? Freilich ist das sonderbar, so sehr auch seine »Tragik der Abenteuer« etwa von der Shakespeareschen abweicht. Er wirkt in der Tat nicht durch die Affekte und die im Affekt entstehenden Handlungen an sich; die Fabel ist ihm Mittel, nichts als Mittel. Und hier äußert sich der Grundmangel seiner Begabung, sein Mangel an Ge-

staltungskraft. Der wahre Dramatiker nutzt das Stoffliche in seiner Realität künstlerisch aus, eine Forderung, die sich aus dem Wesen des Dramas ergibt, und die sich sehr wohl mit Maeterlincks Ziel, der Verinnerlichung, vereinen läßt.

Dieses Urteil dürfen wir trotz der späteren Änderung in Maeterlincks Anschauung uneingeschränkt aussprechen. Denn gerade sein letztes Drama »Monna Vanna« bedeutet den Zusammenbruch der Maeterlinckschen Dramatik. Man hätte denken können, daß der Mangel an Plastik in seinen Dramen nur eine Folge seines Mystizismus sei. Denn das ist nicht zu leugnen: Dramen wie »Pelleas und Melisande« und »Aglavaine und Selysette« sind trotz ihrer Mängel oder gerade infolge ihrer Mängel adäquate Kunstsymbole für mystische Lebensabkehr und mystische Versenkung. War es da nicht zu erwarten, daß nun, da der Mystiker seinen Blick dem Leben zuwandte, da ihm seine mystischen Wahrheiten den vollen Sinn des Lebens offenbarten, aus dieser Vereinigung eine herrlich neue Kunst geboren würde, geboren aus der Vereinigung von Naturalismus und Mystizismus?

Der Dichter, der die verleugnete Vernunftkultur anerkennen mußte, konnte sie künstlerisch nicht beherrschen.

Freilich, Stellung und Lösung des Liebesproblems in »Monna Vanna« stehen auf der Höhe des modernen Kulturempfindens. Aber auch jetzt vermittelt nicht die Handlung selber die ästhetischen Momente, die eine tragische Stimmung auslösen könnten, sie erscheint wiederum nur als ein Gewand, das den

eigentlich künstlerisch bedeutsamen Kern, die werdende Liebe Vannas und Prinzivallis, einhüllt. Die realen Vorgänge des ersten und letzten Aktes, die an sich so bedeutende, tragische Momente bergen, lassen jede wirklich dramatische Gestaltung vermissen.

Stimmung, Ahnung der Weltseele, schaffen seine Dramen; aber die Mittel seiner Stimmungserregung sind wesentlich malerische, nicht spezifisch dramatische. Maeterlincks Kunst ist eine schöne Einseitigkeit; doch bereicherte sie die Dramatik um neue Elemente, und wie für den ethischen Fortschritt überhaupt, war sie für das Drama eine unvergleichbare Anregung.

4. DAS NEUROMANTISCHE DRAMA

Weder Ibsen noch Maeterlinck vermochten ihr Drama auf diejenige ethische Basis zu stellen, die heute den Menschen allein zu einem positiven Leben führen kann. Ihre ethischen Anschauungen waren unvollkommen, waren noch nicht die letzte, reifste Form des modernen relativen Individualismus. Insofern können sie beide für die Dramatik nur Übergangsstufen bedeuten. Heute handelt es sich darum, die neuen ethischen Werte als die Grundlage einer schöpferischen inneren Freiheit des Individuums dramatisch zu gestalten, und damit dem Menschen die Freiheit wiederzugeben, die ihm seit Hebbel genommen war. Über das mystische Drama Maeterlincks hinaus entsteht die Aufgabe, das Recht des Menschen auf sich selber in eine Pflicht zur Welt einmünden zu lassen.

An diese Erkenntnis aber knüpft sich eine überaus bedeutsame Frage: wenden wir uns damit nicht von der Tragik ab? Ist damit nicht die Tragödie überwunden? Völlig einwandfrei beantworten läßt sich eine solche Frage nur durch eine historisch und material gerichtete ästhetische Untersuchung über das Wesen des Tragischen. Eine derartige Untersuchung würde erweisen, daß die Tragödie eine Form des Dramas ist, die nur unter gewissen ethischen Bedingungen, also in bestimmten Stadien der Weltanschauung, erscheint. Allgemein läßt sich sagen, daß das Drama die künstlerische Gestaltung des Verhältnisses von Individuum und Weltidee ist. Erst also, wenn dieses Verhältnis selber sich tragisch gestaltet, erst wenn das Ewige — mag es nun Gott oder Schicksal oder Sein genannt werden — als die Gegenmacht des Menschenlebens empfunden wird, die dem Individuum Vernichtung droht, wird das Drama zur Tragödie. Nur die Zeit einer tragischen Weltanschauung gebiert die Tragödie. Die Griechen hatten eine solche tragische Weltanschauung: über der Welt des Sophokles waltet das Ewige als eine rächende Macht; er dramatisiert das tragische Geschick des Menschen, der ohne Schuld und ohne Entrinnen dem Geschlechtsfluch anheimfällt. Im Drama der Renaissance steht über dem Menschen, der seinen Trieben und Leidenschaften folgt, die Satzung Gottes; ihre Verletzung richtet den Schuldigen zugrunde. Die Weltanschauung der alten Romantiker endlich war von einer eminenten Tragik. Von ihr stammen unsere ästhetischen Begriffe des Tragischen und der Tragödie,

die wir historisch zu werten und umzuformen lernen müssen. Heute hat sich die Weltanschauung aus ihrer Tragik gewandt zu einem positiv bejahenden Optimismus. Und so zielt heute die Entwickelung, die die Dramatik vermöge unserer Lebensführung genommen hat, auf eine Überwindung der Tragödie überhaupt.

Sowohl die Tragik Shakespeares und seiner Nachfolger als die Tragik der alten Romantiker hatte den anthropozentrischen Charakter der Lebensauffassung zur Grundlage: das Individuum stand der Welt gegenüber. Sie führte zum Tode. Wir aber, die wir von der Einheit alles Seienden durchdrungen sind, die wir gelernt haben, das reine Sein und die Kultur als die einzigen, dem Leben immanenten Herrscher zu achten, wir schätzen die Persönlichkeit nur noch unter der Perspektive dieser Gewalten — nach ihrem Kulturwert. Das Schauspiel des um sein *Leben* ringenden Menschen ist uns nicht mehr das höchste; wir lieben das Schauspiel des um die *Kultur* ringenden Menschen. Und unser vorwärts drängender Optimismus lehrt uns, aus jedem Ereignis eine Befreiung zu höherer Lebensform zu schaffen. Das ist das Innerste unseres Glaubens an die Entwickelung. Wenn die »Tragik der Abenteuer« ihren Gipfel im Tode erreicht, so hat für uns der Tod diese tiefe Bedeutung verloren. Wir verneinen diese Tragik und setzen an ihre Stelle das Drama der Befreiung. Nicht als wenn nun im Drama der Tod als das Ende, als die Lösung beseitigt wäre. Nein, nur muß nun der Tod als eine Bestätigung und Bejahung auch des Einzellebens erscheinen. Das gerade

ist der Kern des Unterschiedes gegen die Tragödie. In dieser bedeutet der Tod den Triumph des *Weltganzen* über das Einzelleben als der dem Einzelleben entgegengesetzten Macht. In unserem Drama dürfte der Tod nur den Triumph des *Menschen* als des Vollstreckers und Trägers des Weltzweckes besiegeln.

Eines von den neuesten Dramen erfüllt in dieser Richtung alle Konsequenzen der Entwickelung. Das ist *Herbert Eulenbergs* »Kassandra«, ein Werk von hoher dichterischer Qualität, das in dieser Hinsicht die letzte Stufe unserer Dramatik darstellt. In ihm löst sich die höchste Tragik zur höchsten Dramatik. Denn es führt den Geist zu den letzten Dingen des Menschentums, zur Welt. Es formt aus den höchsten neuen Kulturwerten — die doch die ewigen in reinerer Erkenntnisform sind — dramatische Werte. Und alles Tieferstehende, Alte, die von den freien Geistern überwundene Kultur, die nur noch die Kultur der Herde ist, dient dem Dichter lediglich als Folie. Der Kulturgegensatz fördert die Handlung, aber er schafft sie nicht. Die Notwendigkeit in der »Kassandra« ist die Freiheit des reinsten Menschentums, die Freiheit des Charakters im weitesten Sinne; die Folie ist die blinde Notwendigkeit in dem Geschick der Herdenmenschen des Dramas, die nur die Oberfläche des Alltags und der gestrigen Werte kennen.

Die Seele, die sich im mystischen Schauen mit dem All vereint fühlt, deren dunkler Drang durch die tiefste Liebe der Geschlechter zum ewigen Licht der Weltseele verklärt wird, hat das Ziel des Lebens gewonnen.

Aber doch bleibt der Mensch, der nur noch den Gott in seiner Brust spürt, an die Begrenzung des Lebens gebunden: er hat keine Hoffnung, daß ihm das Leben seine Gottheit verschone. So opfert er das Leben, das sich ihm ganz erfüllt hat. Das ist der Kern des Kassandradramas.

Damit wächst dieses Werk Eulenbergs aus zum Drama des um die höchsten Kulturwerte ringenden Menschen unserer Tage. Denn hier wird als eine Fiktion der Mensch gesetzt, wie ihn unsere moderne Vorstellung vom Sinn des Lebens als das Ideal sieht, der Mensch, der somit das Leben bis zur letzten Möglichkeit erschöpft hat. Das Dramatische ist hier die volle Erfüllung des Lebens, der Tod eine selbstverständliche Vollendung. Ganz anders als in der alten Tragödie, in der der Tod ein Geschehen innerhalb des Lebensprozesses war, nicht dahinter, — die Unfähigkeit zu einem Leben, wie der Held es wollte, nicht aber eine bewußte Befreiung vom Leben.

Eulenbergs Drama ist eine letzte Möglichkeit. Von da wird er den Blick wieder dem Leben selber zuwenden müssen. Denn dem eigentlichen Wesen des Dramas entspricht viel mehr das Ringen des Menschen innerhalb des Lebens. Unser Respekt vor der Vernunftkultur weist ihm den anderen Weg: nicht überwinden sollen die Ideale des Menschentums das Leben, sie sollen es durchdringen und zu höheren Formen befruchten.

Der Charakter der »Kassandra« ist durchaus der einer romantischen Dichtung. Das bedeutet ebensowohl ihren

Wert für die Gegenwart, als ihren künstlerischen Mangel. Sie stellt typisch romantisch den Kampf um die neuen ethischen Werte dar, die noch keineswegs den selbstverständlichen Rahmen bilden, innerhalb dessen sich als einer festen Grenze der dramatische Vorgang entwickelte. Diese Ethik ist noch keine Tradition, sie ist ein Neues, Unerhörtes, ein Ziel des künstlerischen Strebens. Darin liegt denn auch die Erklärung dafür, daß Eulenberg aus unserem Leben hinaus in die Antike flüchtete, daß er der Seherin Kassandra die Idealität des neuen Menschen gab. Das Gefühl der Inkongruenz unseres Lebens mit solcher Idealität trieb ihn dazu. Das romantische Ringen um die künstlerische Organisierung des Stoffes, das so schon in der Wahl des Kassandramotivs zum Ausdruck kommt, wirft denn auch seine Schatten auf die Form des Dramas. Die letzte klassische Verbindung von äußerer Form und ethischem Gehalt, die im Kunstwerk den Gegensatz von Form und Stoff zu einer organischen Einheit völlig auflöst und beide zur »inneren Form« verschmilzt, ist in ihm nicht erreicht. Nicht, als ob hier die notwendige Entwickelung der Handlung, d. h. in diesem Falle die seelische Entwickelung der Heldin fehlte — es wäre ganz töricht, das Werk nach der Führung der äußeren Fabel zu beurteilen, die hier nur sekundären Wert hat —; vielmehr erscheint eben dies als der Grund der vorliegenden Disharmonie: das Stoffliche, Seelenhaft-Ethische des Kassandra-Charakters gewinnt nicht helles Leben, es ringt sich dumpf empor, es wirkt fast als Qual, nicht als Freudig-Lebendiges, nicht als leicht

herrschendes Organisationsprinzip. Das erzeugt dann wiederum eine gewisse Inkongruenz von Fabel und Gehalt. Alles das aber sind die Kriterien für eine romantische Dichtung.

Die Vollendung der dramatischen Stilbildung zur Klassizität bleibt eine Zukunftshoffnung. Doch mehren sich die Zeichen, daß uns auch diese Hoffnung erfüllt werde. Denn ein wesentliches Erfordernis dafür ist gegeben: es regt sich in der dramatischen Produktion der Wille dazu. Wie um 1800 die von einem Ästhetentum ausgehende Renaissance der Antike die damalige romantische Kunst zur Klassizität emporführte, so scheint auch das Ästhetentum unserer Tage folgerichtig seine entwickelungsgeschichtliche Funktion zu übernehmen.

Hier ist es nun notwendig, das eigentliche Wesen dieser Wirkung des Ästhetentums etwas aufzuhellen. Über den Naturalismus hinaus, der nach seiner einen Richtung als ein Sammeln von neuen Vorstellungselementen und -komplexen für die künstlerische Formung angesehen werden muß, strebt das Ästhetentum danach, die *Sprache*, das spezifisch dichterische Mittel, zu gewinnen, in der die neuen Elemente der Anschauung ihren künstlerischen Symbolwert finden. Es leitet, mit anderen Worten, eine neue Versstruktur ein. Mag es nun auch trotz der äußeren Formenharmonie im letzten Sinne kunstwidrig sein, so ist doch die Anregung, die es für die wahrhaft dichterische Formung gibt, sein bestes Verdienst. Und doch muß der Künstler, der den ästhetenhaften Formalismus überwinden will, auch die *Sprache* des Ästheten überwinden. Denn wo die

Kunst anfängt, ja wo das Leben überhaupt anfängt, ist Form. Es gibt nicht Stoff ohne Form, und nur für die Erkenntnis und praktisch für den Ausdruck ist ihre Trennung geboten. Wenn also schon die Differenz des wahren Künstlers gegen den Ästheten der ethische Gehalt ihres Lebens ist, so kann sich doch diese Differenz künstlerisch nur als Formdifferenz, als Sprachdifferenz äußern. Und so ist es nur natürlich, daß die neue Kunst, die neue Lyrik und die neue Dramatik, sich fast als ein Kampf gegen das Ästhetentum äußern, das doch ihr Erzeuger ist.

Nirgends tritt die gleichzeitige Abhängigkeit vom Ästhetentum Hofmannsthals und das Streben nach ihrer Überwindung so offen zutage, als in *Vollmoellers* Dramatik, der mit glühender und reicher Begabung und einer unverkennbaren Gestaltungskraft in der »Catherina von Armagnac« ein unter dem Ringen innerlich zerbrochenes Werk schuf, um in »Assüs, Fitne und Sumurud« mit der gleichen glühenden Begabung und Gestaltungskraft gänzlich der Schwarmsucht des Ästhetentums anheimzufallen. In keinem der neueren Dramen aber ist die Abhängigkeit vom Ästhetentum so rein auf das genetisch Unabweisbare reduziert als im letzten Drama *Ernst Hardts* »Ninon von Lenclos«. Hier ist denn auch im Rahmen unserer künstlerischen Anschauungsweise eine Einheit von Stoff und Form geschaffen, die das Ziel unserer Dramatik sein muß. Rhythmus und Wohllaut der Sprache, die glühende und doch zarte Grazie der Empfindung und die Zucht einer differenzierten Kultur, das alles verbindet ihn mit den Schöpfern

der neuen ästhetischen Art. Um so heftiger aber tritt der Gegensatz zu ihnen hervor: diese Sprache ist nicht mehr klingende Leere, nicht mehr ein bunter, wirrer Teppich; sie ist, wie das Ganze, in ihren Elementen symbolwertige Form. Zwar fehlt in dem kleinen Werk die tiefere Beziehung zu unseren ethischen Zielen, doch wirkt es wie ein Modell für Zukünftiges; es regt die Hoffnung an, daß sich in solche Form die letzte Kraft und Größe der Kunst ergießen möge.

RICHARD DEHMEL

MYSTISCHE Kunst ist eng mit romantischer Kunst verknüpft. Denn in Zeiten des Stilwandels sind Seinsidee und Erscheinungswelt disharmonische Begriffe, die Seinsidee wird abstrakt und für sich empfunden, und bloße Persönlichkeitsmomente machen ans dem einen Künstler den nach innen gewandten Mystiker, aus dem anderen den kämpfenden Romantiker. Der Mystiker ist die Antithese zur naturalistischen These, der Romantiker ist die Synthese beider: seine Aufgabe ist es, den neuen Stoff der Erscheinungswelt zu durchsetzen mit seiner chaotischen Seinsempfindung, — zu erobern, wo der entsagende Mystiker beherrscht wird.

In den literarischen Neuschöpfungen gibt es kein anderes Werk, das so typisch romantisch den Charakter des Kampfes und der Eroberung trägt, als *Dehmels* Roman in Romanzen »Zwei Menschen«. Es ist eine jubelnd bejahende Durchdringung des Lebens mit den neuen ethischen Werten, ein Kanon der neuen Weltanschauung, der auf alle Fragen des Individuallebens die höchste Antwort gibt. Was Nietzsche im Kampf gegen das Christentum und seine Moral als eine auf die Spitze getriebene Antithese zu dieser alten Welt-

anschauung hinstellte, das klingt aus Dehmels Dichtung wieder, gemildert und gedämpft durch einen liebeglühenden Pantheismus und menschlich näher gerückt durch die Realität des Lebens und seiner Kämpfe, der Liebe und ihrer Erfüllungen. Das ist dem Dichter der Sinn des Lebens: tiefstes Erfassen und Erleben des Alls, von dem der Mensch ein Teil ist, durch die Liebe. Und das ist ihm Ziel des Lebens: Durchgeistigung des Sinnenlebens, damit sich die Menschheit erhöhe. Und das sind ihm die Genüsse des Lebens: zweckbefreite, reine Existenzfreudigkeit, Menschheits- und Sinnenfreudigkeit. Dieses Erleben des Absoluten durch die Liebe ist auch das Ziel des Mystikers Maeterlinck. Wenn aber dies Ziel den Mystiker vom Sinnenleben befreit, so erschließt es dem Romantiker Dehmel die ganze Welt in allen ihren Dingen zu einer unbegrenzten Eroberung.

Seine technischen Mittel sind seiner Persönlichkeit angepaßt. Auch er ist ein Dichter der Impressionen und des immanenten Rhythmus. Was der feine Ästhet George hierin zu ruhig formaler Vollendung gestaltete, das quillt übermächtig und in reicherer Fülle aus der leidenschaftlichen Kampfesnatur Dehmels. Freie Rhythmen wechseln in seinen Gedichten mit gebundenen Versen. Und darin besonders offenbart er eine überaus große Fähigkeit, ein Landschaftsbild voll impressionistischer Malerei der jeweiligen Stimmung anzupassen, — weil sein Ichgefühl die Welt durchdringt und die Welt ihm sein Ichgefühl widerspiegelt. Ja, die Kongruenz der durch Landschaftsbild und Ideengehalt er-

zeugten Stimmungen ist so vollständig, daß vielfach der Dichter die Fortführung einer Ideenreihe direkt durch ein Überspringen zur Landschaftsschilderung in getreuester Symbolik bewirkt. Die Gedichte »Drei Ringe«, »Ein Stelldichein« und »Die Harfe« sind markante Beispiele für die Eigenart seiner Stimmungssymbolik, die sich denn auch durchgehends in den Naturbildern der »Zwei Menschen« findet.

In der Idee, in den Prinzipien der Weltanschauung ist Dehmel schon ganz zielsicher und abgeklärt. Daß aber dieses abgerundete Bewußtsein keine übernommene Tradition ist, daß es erst die Frucht der letzten Menschen- und Selbstzucht, also des Kampfes ist, das macht sein Schaffen chaotisch-romantisch. Weil er um die Erfassung des Lebens durch das Bewußtsein ringt, darum gerät er — in den »Zwei Menschen« — so oft ins Grüblerisch-Dialektische. Und weil ihm das Absolute noch kein Gewohnheitsmaß der Dinge sein kann, darum beherrscht ihn eine erdenschwere, dumpfe und ungebändigte Leidenschaftlichkeit. Tierisches und Göttliches streben in ihm erst zur Harmonie, — zu jener Harmonie, deren ruhiger Besitz das Apollinisch-Klassische zeugt.

Wir Menschen von heute aber lieben diesen Kampf, zu uns gehört dieses Chaotisch-Romantische. Andere Dichter haben Werke romantischen Charakters geschrieben. Eulenberg sein Drama »Kassandra«, das als eine reife Frucht der Neuromantik das Drama des Menschen an sich in seiner spezifisch modernen Form darstellt. Jacobsen den Roman »Niels Lyhne«, eine

hervorragende Dichtung voll feinster Impressionen der Schilderung, in der die romantische Disharmonie des Lebens und der Ideale in einem Aufschrei und Zusammenbruch endet. Mombert, der aus dem Chaos seiner Seele in phantastisch-ekstatischen Visionen die Welt gebären will, und dessen großzügige Gedichte, ohne alle Zucht und Form des Dialektischen und ohne die Gewähr eines entwickelungsfähigen Kulturgehaltes, dennoch das Mystische in seiner elementarsten, in seiner kosmischen Form offenbaren.

Aber keiner hat wie Dehmel diesen vorwärtsdrängenden Zug zur Kultur und damit seine Bedeutung für die Vollendung unserer Stilperiode.

DIE IMPRESSIONISTISCHE MALEREI

DIE Literatur der Gegenwart hat alle Phasen eines Stilwandels bis zum Romantizismus erlebt. Sollte nun das romantische Wesen, das wir wieder lieben gelernt, nicht auch das bewegende Prinzip in den bildenden Künsten unserer Tage sein? Sollten diejenigen recht haben, die ihre Entwickelung als eine bloße Entwickelung ihrer Technik betrachten und rein technische Werte dem ästhetischen Urteil zugrunde legen? Nein, auch hier ist das Kunstwerk die Tat einer Persönlichkeit, die unbeschadet ihrer Individualität ein Produkt und Träger des Zeitgeistes ist.

Freilich ist in der impressionistischen Malerei der technische Fortschritt das Hervorstechende. Denn wenn die Malerei technisch die Kunst ist, Raum und Körper als eine Einheit darzustellen, so erscheint die moderne Malerei als eine wahrhaftige Vollendung des rein Malerischen und als die Konsequenz einer technischen Entwickelungslinie, die die Jahrhunderte durchzieht. Sie läuft von den Quattrocentisten und Cinquecentisten über die Venezianer und Rubens zu den Holländern des 17. Jahrhunderts und Rembrandt, und von diesem zum Impressionismus. Bewältigung der Zeichnung und Linienkomposition, Gewinnung der Linienperspektive

und einer primitiven Luftperspektive, das war in der malerischen Darstellung die Errungenschaft der Quattrocentisten und Cinquecentisten. Bis dann bei den Venezianern schon die Probleme des Lichtes auftraten und besonders Rubens, auf dem hier begonnenen Wege vom Plastischen zum Malerischen hin, seine Licht- und Farbenwirkungen durch eine idealisch-künstliche Beleuchtung erzielte. Aber erst Rembrandt gewann, nachdem manch geringerer sein Talent dieser Sache gewidmet, das Licht völlig, um das gemalte Objekt seiner plastischen Gegenständlichkeit zu entkleiden, die ihm bisher noch anhaftete. Er zuerst malte das Licht als das Wesenhafte. Dadurch wurde der Raum zum belichteten Luftraum, in dem neben der Luft auch die Gegenstände nur noch als Lichtmassen des Raumes wirken. Freilich floß das Licht noch von einer nahen, künstlichen Lichtquelle her, die die Hauptobjekte der Darstellung und ihre nächste Raumumgebung magisch beleuchtete und die übrigen dunklen Teile des Raumes nur mit schwachen Lichtreflexen erfüllte. So entstand das Helldunkel, das durch eine starke Idealisierung des Lichtes idealisch verinnerlichte Darstellungen ermöglichte. Darüber hinaus zog die Malerei unserer Tage die letzte Konsequenz dieses Entwickelungsganges: sie ließ das natürliche, parallel einfallende Sonnenlicht den ganzen Raum durchdringen* und nahm so dem Gegenständlichen seine letzte malerische Bedeutung. Durch die

* Dabei knüpfte sie freilich auch an Velasquez an, der abseits von der breiten Entwickelung selbständig zum Impressionismus kam, und dessen ganze Bedeutung erst unsere Zeit erkannte.

überwiegende Belichtung der Hauptdarstellungsobjekte spielt bei Rembrandt das Gegenständliche, wenn auch nicht mehr malerisch, so doch ideenhaft, eben als Objekt der Darstellung, eine Hauptrolle: nun wird der Raum an sich, des Raumes wegen, gemalt. Da jetzt der Maler nur das beständig flutende, wechselnde Licht zu malen hatte, mußte er notwendig Momentmaler sein; er wurde Impressionist, der nun nicht mehr die Gegenstände typisch als Erinnerungsbilder gibt, wie das noch Rembrandt tut, der vielmehr nur die direkten Augenblickseindrücke, die Impressionen, von ihnen malt. Hierdurch entstand dann wieder eine ungeheuere koloristische Bereicherung, die die Einheitlichkeit des Rembrandtschen Tones durch die unendliche Fülle der ganzen Spektralskala ersetzte.

So gewann die Malerei die Möglichkeit, das Licht als ein die Bildeinheit schaffendes Medium darzustellen und auszunutzen, in konsequentem Fortschritt. Allerdings ist es überaus einseitig zu behaupten, diese technische Entwickelungslinie gebe ein volles Bild der malerischen Entwickelung überhaupt. Nein, sie ist nur eine in dieser enthaltene Teilerscheinung, die nur durch auswählende Betrachtung aus der Fülle des Ganzen herausgegriffen werden kann, und die sicherlich nicht das Grundmotiv für den malerischen Fortschritt überhaupt ist. Vielmehr verläuft der Gang der Malerei durchaus als eine Folge der ethischen Entwickelung, und sie verläuft wie diese in Rhythmen; mit den Stufen einer Kulturperiode wechselt die Wahl der technischen Mittel zur Erzeugung der malerischen Stileinheit. Ein

prägnantes Beispiel hierfür bietet diejenige Art des Stils, die sich in Zeiten der Mystik immer wieder in ihren Grundelementen einstellt. Botticelli und seine Genossen in der italienischen Renaissance, die van Eyck, Gerhard David und Rogier van der Weyden in der flämischen Malerei des 15. Jahrhunderts, die deutschen Nazarener, die englischen Präraffaeliten — um einige Phasen herauszugreifen — haben alle grundsätzlich ähnliche Stilelemente. Das immanente Gesetz des Kulturganges gebiert immer wieder Zeiten der Mystik; in ihnen allen gewinnt der malerische Stil den gleichen Rhythmus, mögen diese einzelnen Zeiten ein noch so verschiedenes Gesamtbild der malerischen Produktion gewähren.

Und so ist die, völlig in der Entwickelungslinie liegende, impressionistische Technik in gleicher Weise eine direkte Folge der veränderten Betrachtungsweise des Lebens und der Außenwelt und nur denkbar vermöge dieser bestimmten Betrachtungsweise; sie ist in Wahrheit die Malerei der modernen Weltanschauung, — obzwar die Elemente des Prozesses der Kulturschwankung in den bildenden Künsten nicht so offensichtlich zutage treten, als in der Literatur, obzwar sie in den Einzelerscheinungen spärlicher und verborgen enthalten sind.

Den Künstlern der Renaissance war das Individuum, war die Persönlichkeit absolut, innerhalb einer dogmatisch geschlossenen Weltformel. Aus ihrer egozentrischen Anschauung wuchs ihnen der Mensch zum unbeschränkten Ideal: Allgüte schuf die Madonnen Raffaels, Allwissenheit lebte in Lionardo da Vinci, und

Allmacht errichtete die Statuen des Michelangelo. Und ebenso war ihnen die Außenwelt fest umgrenzt in allen ihren Erscheinungsformen, die sie wiederum idealisch vollendeten zu formaler Schönheit, — zu jener formalen Schönheit, die ihre Sinnenfreudigkeit forderte. Charakteristisch ist es, daß schon Correggio in der Erfassung des Malerischen bis zum Helldunkel vordrang, daß aber dennoch seine Technik verschwand gegenüber der Herrschaft Raffaels, des Vollenders der formal schönen, geschlossenen Zeichnung, und Michelangelos, des Plastikers unter den Malern. Rembrandt repräsentiert ein wesentlich anderes Element in der Malerei: das Christlich-Mystische als Ausdruck des nordischen *Gemütes*. Hatte der absolute Individualismus der Renaissance in den Erscheinungen und Individuen die formale Vollendung gefordert, so erkannte Rembrandt in den Dingen des Alltags ihren Gehalt an Ewigem, in den Individuen ihre Seele, und selbst das formal Häßliche wurde ihm der Beachtung wert, sofern es seelischen Gehalt barg, — eine entwickeltere Stufe des Schauens, für das er in seinem »mystischen Helldunkel« das adäquate Ausdrucksmittel schuf. Die Künstler der Renaissance objektivierten Ideen, sie gingen vom Allgemeinen auf das Besondere, sie zeigten den Typus. Die Holländer des 17. Jahrhunderts dagegen gehen nur auf das Individuelle; sie erobern für die Kunst die ungebrochen objektive Wiedergabe der Erscheinungen. Und Rembrandt erhöht diesen Naturalismus: er sucht das Ewige in den individuellen Zügen. Doch dies Ewige ist auch ihm noch dogmatisch fest,

ein Gegenstand absoluter Erkenntnis, und alle Erscheinungen sind ihm absolute, unveränderliche Wesenseinheiten, die er als bestimmte Vorstellungsinhalte hat. Er illustriert noch eine Metaphysik, die christliche Weltanschauung, ein Supranaturalistisches. Da nun setzt die moderne Kunst ein. Sie kennt keine Metaphysik als geschlossenes Religions-System mehr; sie weist in den Dingen nur noch »das Metaphysische«, ihren Seinsgehalt, naiv und unnormiert auf, und, was das Wesentliche ist, sie weist ihn *immanent* auf. Hier ist der Punkt, wo das Rembrandtsche christlich gebundene Gemüt in die moderne *romantische Sehnsucht* umschlägt. Nicht mehr in die schweifende, durch Willkür entartete Sehnsucht der vergangenen Romantik; nein, in eine Sehnsucht, die feste Zielheit in sich schließt, die auf Grund einer gereiften Naturerkenntnis und mit freiem Blick den Sinn des Lebens kennt, die, heidnisch-sinnenfroh und christlich-mystisch zugleich, eine Synthese von Individualismus und Altruismus, die Welt und Gott als eins setzt. In dieser Welt ist nichts mehr absolute Erscheinung; alles ist gegenseitig bedingt und ein fließendes Werden. So faßt der moderne Maler die Welt nur zusammenhängend und impressionistisch: das Ewige sucht er im Augenblick.

Der ganze Habitus der heutigen Malerei ist aus dieser Grundanschauung hervorgegangen. Wie bei den Holländern, baut sie auf einer naturalistischen Umwälzung. In ihr verschwanden die festen Normen der alten Weltanschauung. Alle Erkenntnis und alles Empfinden wurde feiner, detaillierter, zusammengesetzter.

Es wurde relativ und analytisch zersetzend. Alles das aber war die notwendige und zureichende Bedingung für die neue Technik der Malerei, die alle diese gleichen Momente erkennen läßt. Und wenn sich schon diese Kunst insbesondere der Landschaft zuwandte, weil hier die impressionistische Technik ihr eigenstes Feld fand, so lag dieser Wahl doch ebenso sehr die Relativität der Erkenntnis, die den absoluten Wert des Einzelobjektes verneint, und die moderne Allempfindung zugrunde, die sich als ein gesteigertes Naturempfinden äußert. Mag sich aber die Kunst noch so naturalistisch gebärden, von Anbeginn an ist sie schon auf dem Wege zu einer neuen Symbolik des Absoluten. In dieser Landschaftsmalerei vollzieht sich sofort der natürliche Aufstieg aus dem zersetzend analytischen Naturalismus zur Synthese der Stimmung, die den Keim des Romantischen in sich trägt. Ja, gerade die impressionistische Manier entwickelte diesen Keim durch eine immer gesteigerte Abstraktion derart, daß das rein Substantielle des Dargestellten, sein Seinsgehalt, immer ungebrochener als eine Funktion des Gesamtgeschehens, in seiner Tätigkeit innerhalb des Ganzen, in romantisch-mystischer Offenbarung erscheint. Die letzte Stufe dieser Abstraktion ist der Neoimpressionismus oder Pointillismus, der mit seiner unendlich gesteigerten Reizsamkeit ein Ästhetentum ähnlich dem literarischen Georges darstellt. Alle feste Formen lösend, führt diese letzte Kunst aus der Gefahr eines unendlichen Schweifens schließlich zurück zu schöpferisch fruchtbarer Betätigung: zur Stilbildung. Nur noch Licht

und Farben bleiben zurück in ihrer letzten, tiefsten Symbolik des modernen Schauens, und wo schließlich jedes Objekt verschwindet, schlägt ihre Darstellung über zu Linie und Ornament und damit zur Stilerneuerung in Kunstgewerbe und Architektur.

Mögen auch die einzelnen Maler als Kulturpersönlichkeiten nicht überragend groß sein, als eine Generation haben sie unschätzbar Bedeutendes geschaffen, für die Malerei als solche wie für die Kultur. *Böcklin?* der Name klingt groß, und doch steht er außerhalb der Reihe, die hier betrachtet wurde. Seine Technik ist die eines outsiders und für den Fanatiker des Technischen höchst fragwürdig. Aber an Kulturbedeutung überragt er alle. Jenseits von allem Naturalismus hat er das Atemberaubende des Pantheistisch-Ewigen. Ich vergleiche ihn Nietzsche. Der große Dichter-Philosoph ist der Vater der Neuromantik; er steht, die alten Gesetzestafeln zerschmetternd und die neuen zeigend, am Eingang zu dem Neulande, ein Heros für die Gegenwärtigen, die nun dieses Neuland erobern sollen. Und so Böcklin. Auch er zeigt mit hinreißender Lockgewalt die höchsten Güter und Freuden des neuen Lebens, ein Prediger und Prophet gleich Nietzsche.

Wie Hebbel in der Dramatik, wie Nietzsche im Philosophisch-Ethischen, so hat Böcklin in der Malerei die Richtung auf das Weltganze in ihrer spezifisch modernen Form: das Weltganze ist ihm ein alles Einzelleben bestimmender und umfassender Organismus; er malt die Natur als das unendlich Lebendige, das jede Individuation in sich aufnimmt und auflöst. Nicht als

ein begrifflich bewußtes Programm natürlich, sondern als künstlerischer Instinkt äußert sich in Böcklin diese Grundstimmung seines Wesens; für sie schafft er sich seine Stileinheit, innerhalb der technischen Mittel sowohl, als auch der phantasiereichen und symbolisch bedeutsamen Motive. Seine Personifizierung und Stilisierung der Naturerscheinungen führt ihn im Verein mit seiner Technik zu einer fundamentalen Objektivierung des modernen Seinsgefühls.

Mit den Impressionisten hat Böcklin die »Seele« gemein, d. h. ihre Bewußtseinslage ist in den Prinzipien als die moderne psychische Lage identisch. Ihre spezifische Differenz ist einmal die Richtung ihres Willens: Böcklin hat als Blickpunkt das Weltganze, der Impressionist die Einzelerscheinung. Und dann der Grad ihrer Daseinslust. Böcklin geht restlos in der Freude am Sein auf. Die leid- und kampflose Größe des Seins ist seine leid- und kampflose Größe und Einfachheit. Die Impressionisten sind kämpfende und leidende Romantiker, komplizierte, das Mannigfaltige zur Synthese bauende, nach Synthese ringende Seelen. Böcklin schuf mit stürmender Begeisterung den gewaltigen Allgemeinrahmen für die Kunst unserer Zeit, in dem die Impressionisten kämpfen und schaffen, in dem sie das vielgestaltige Leben des Individuums und der Natur künstlerisch zu ergründen trachten. Ihre Arbeit ist schwerer, komplizierter als die Böcklins; sie bedürfen feinerer Mittel zu ihrem Ziel. Und sie schufen sich diese Mittel in einer Vollendung, die ihr unwiderrufliches Verdienst ist.

An ihnen erkennen wir auch die Entwickelung, die Böcklin zu überholen strebt. Dieser hat in seiner von allem Persönlichen losgelösten Hingabe an die Natur eine durchaus *extensive* Monumentalität geschaffen. Heute sehnt sich die Menschheit nach einer Ergänzung; Verinnerlichung und Konzentration ist ihre Sehnsucht. Denken wir an Rembrandt, den größten Meister einer *intensiven,* verinnerlichten Monumentalkunst, so erkennen wir seine Richtungsverwandtschaft mit den Impressionisten in der ethischen Grundstimmung und ihrem Stilausdruck. Wir erkennen die innere Notwendigkeit des Stilgegensatzes zwischen ihnen und Böcklin und fühlen gleichzeitig die Unzulänglichkeit Böcklins für uns, wie sie der Kulturfortschritt mit sich brachte, — ohne die Größe dieses Malers zu verkennen. Und vielleicht auch fühlen wir, daß der Impressionismus uns einst einen Künstler von der Größe Rembrandts geben könnte.

AUGUSTE RODIN

OCH eine von den bildenden Künsten ist klar den Weg vom Naturalismus zum Romantizismus gegangen, die *Plastik*. Ist sie doch auch ihrem Wesen nach vor allem dazu berufen, ein Spiegelbild des Zeitgeistes zu sein. Denn ihr Objekt ist der organische Körper, ist der Mensch, und ihre Aufgabe ist die künstlerische Erfassung des Ichgefühls. Freilich, die griechische Plastik ging durchgehends auf die Darstellung der äußerlich organischen Harmonie des Körpers. Das entsprach der Anschauungsweise der Griechen, wennschon sich auch bei ihnen die geistigen Wandlungen in ihrer Kunst widerspiegeln. Eine künstlerisch überaus hohe Bedeutung gewinnt dann die Plastik in der Renaissance. Hier drängt der absolute Individualismus als das Grundprinzip der Weltanschauung förmlich zur Plastik hin, so sehr, daß selbst die Malerei das plastische Moment nicht zu überwinden vermag. Und als in der Spätrenaissance dieser Individualismus alle Grenzen überschreitet, da schafft Michelangelo seine plastischen Wunderwerke und leitet mit seiner genialen Maßlosigkeit den Barockstil ein.

In der Moderne ist dieses Verhältnis der Weltanschauung zur Plastik wesentlich anders geworden. Die

Relativität der Wahrnehmungen, das Bewußtsein von der stetigen Entwickelung des Seienden, die auflösende Zersetzung der psychischen Vorgänge, das alles kommt weit weniger dem Wesen des Plastischen entgegen; es ist vielmehr dem Malerischen adäquat. So ist es begreiflich, daß die malerischen Ziele die Sache einer ganzen Künstlergeneration werden konnten, während sich in der Plastik der Fortschritt nur an wenige Namen knüpft. Unter ihnen hat Rodin mit der Kraft des Genies den Stil einer neuromantischen Plastik geschaffen. Wie es die Zeit verlangte, in *dem* Sinne, daß er seine Kunst nach der Seite des Malerischen hin ausbildete. Das erreichte er vermittelst einer Umwertung der Flächen und Linien.

Der Stil einer Plastik ist charakterisiert durch das Verhältnis der Flächen und Linien zueinander und ihre Subordination unter das Räumlich-Körperhafte. Durch diese Elemente wird denn auch der plastische Stil der Spätrenaissance der einer individualistisch-dogmatischen Weltanschauung. Bei einer Statue, wie der des Moses von Michelangelo — um ein typisches Beispiel zu haben — ist alles Festigkeit und Vollendung. Die gewölbten, harmonisch gerundeten und glatten Formen der Flächen schaffen den Eindruck ruhig lebendiger Raumerfüllung, um so mehr, als die Betonung der Flächen die der Linien weit überragt. Diese wirken viel weniger durch sich selber, als vielmehr nur als Flächenschnitte und -grenzen. Linien und Flächen sind beide unselbständige Elemente, die nur dazu dienen, das Körperliche harmonisch schön zu gestalten.

In den Werken Rodins ist dies anders. Hier betonen die Flächen nicht mehr ausschließlich die gespannte Raumerfüllung; ihre Bedeutung ist darüber hinaus erweitert, ist selbständiger und reicher geworden. Weit mehr aber noch gilt dies von den Linien. Die Steigerung *ihres* ästhetischen Wertverhältnisses in der räumlichen Anordnung des Ganzen ist es vornehmlich, die den Stil dieser Werke prägt, und durch die sie uns gegenüber der alten Plastik gehaltvoller, lebendiger, weniger dogmatisch-formal erscheinen. Gleichzeitig tritt dadurch eine Vermehrung der Elemente ein, aus denen sich die Gesamtwirkung aufbaut: das Ganze erhält eine größere Zahl von Gliedern, die es echt malerisch-impressionistisch als eine Summe darstellen.

So sehr hat diese Kunst die Konsequenzen des modernen Schauens gezogen, daß sie ihr Für-sich-bestehen, ihre räumliche Selbständigkeit lockert: eine Plastik Rodins verlangt eine Umgebung, in die sie gleichsam hineinfließt als ein Teil eines Ganzen; sie verlangt eine bestimmte Luftstimmung, die ihre Wirkung ergänzt; sie verlangt ein Lebendiges, in dem sie als ein Teil lebendig ist. Die »Bürger von Calais« sind nur da denkbar und an ihrem Platze, wo sie Rodin selber aufgestellt wissen wollte: auf dem Marktplatz, in gleicher Höhe mit der Straße, mitten im Leben.

Alle Teile, alle Flächen und Linien einer Rodinschen Plastik existieren für sich, sind vielfältig lebendig, stehen zueinander in qualvoll kämpfender Disharmonie; und doch schmilzt im ganzen diese Disharmonie zusammen zu einer ausruhenden Harmonie — zu einer Harmonie,

die den Kampf auf die Höhe des Menschheitsgeschickes erhebt. »Der Mann mit der gebrochenen Nase« ist in diesem Sinne Kampf und Erlösung eines Lebens, das zum Leben an sich wird. Jede Stelle dieses Gesichtes ist für sich lebendig, ist für sich Kämpfen und Leiden; nichts darin ist formal schön, und doch ist das Ganze Erlösung und — Existenzfreudigkeit. In der Balzac-Statue sind die zuckenden, widerstrebenden Linien die zerhackten, sich stoßenden Flächen des Körpers in ihrer Gesamtwirkung die vielgestaltige Last des Lebens und seine Rätsel selber, dem schauenden Haupte eine unendliche, süße Qual. So ist Rodin der Neuromantiker der Plastik, der diese Kunst innerhalb ihres Wesens gewaltig gefördert hat, der die komplizierte Psyche des heutigen Menschen in ihren Tiefen erfaßt, der die bis zum Grunde zersetzende Analyse des modernen Schauens zur künstlerischen Synthese der Bejahung und der Größe ausnutzt.

Und *Klinger?* Klinger will mehr als Rodin. Den vielfältig gebrochenen Willen des Romantikers will er zur klassischen Form befestigen; die vielzähligen, komplizierten Realitäten der modernen Psyche will er zu kanonischen Formen verdichten. So meißelt er die herrliche Büste Nietzsches, so schafft er das große Beethoven-Denkmal. Vielleicht sind dies die Anfänge einer modern-klassischen Kunst. Aber wir, die wir selber Romantiker sind, wir mißtrauen der theoretischen Kühle dieses Großen; wir lieben das unmittelbar Chaotische, wir empfinden lebendiger mit Rodins kämpfender Leidenschaftlichkeit.

INHALT

Vorwort . . . . . S. IV
I. DIE ENTWICKELUNG DER NEUROMANTIK. 1
Das Recht des Mystizismus 3
1. Mystizismus und Dialektik 3
2. Kunst als Ethik 17
Kulturschwankungen 26
Alte und neue Romantik 39
1. Die Kulturschwankung um 1800 40
2. Die neue Kultur 59
II. KRITISCHE STUDIEN ZUR NEUROMANTIK 67
Ästheten, Dekadenten und Mystiker 69
Spuren der dramatischen Stilbildung 78
1. Von Schiller zu Ibsen 79
2. Ibsen 84
3. Maeterlinck 89
4. Das neuromantische Drama 99
Richard Dehmel 108
Die impressionistische Malerei 112
Auguste Rodin 122

DIESES BUCH IST DAS ERSTE IN DER VON
RICHARD GRIMM FÜR JULIUS KLINKHARDT
IN LEIPZIG ENTWORFENEN SCHRIFT
UND WURDE VON DIESER OFFIZIN
ANNO 1906 VOM 6. JANUAR BIS
26. FEBRUAR HERGESTELLT

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

WIDENER
BOOK DUE
OCT 26 1983
OCT - 5 1983
7985276
CANCELLED

WIDENER
BOOK DUE
OCT 5 1985
1542485
CANCELLED
JUL 6

Lit 65.17
Neuromantik.
Widener Library
004448526
3 2044 079 627 493